— DEUXIÈME ANNÉE. — JANVIER 1861 —

LE PLAIN-CHANT

REVUE MENSUELLE
DE MUSIQUE SACRÉE, ANCIENNE ET MODERNE
ET D'ÉDUCATION MUSICALE

Rédacteur en chef : ADRIEN DE LA FAGE.

PRIX DE L'ABONNEMENT PAR AN, DE JANVIER 1861 :

FRANCE : Texte, Chant, Musique et Orgue, 10 fr. — Texte seul, 6 fr. — ANGLETERRE, ESPAGNE, BELGIQUE, SUISSE, HOLLANDE, PIÉMONT, 12 fr. — ÉTATS-ROMAINS, ÉTATS-UNIS, RUSSIE, AUTRICHE, TURQUIE GRÈCE, 14 fr.
Adresser un bon sur la poste à l'ordre de l'Administration, 70, rue Bonaparte, Paris.

Les articles qui ne portent ni signature ni lettres initiales, sont du Rédacteur en chef, ainsi que les notes dont le renvoi est indiqué par des chiffres arabes; les notes où sont employées les lettrines appartiennent aux auteurs des articles. Lorsque le Rédacteur a fait des additions à ces notes, elles en sont séparées par un —.

AUX LECTEURS.

En acceptant la direction du PLAIN-CHANT, je ne me suis pas dissimulé que j'assumais une assez grave responsabilité et que je m'exposais à rencontrer bien des entraves.

Ce n'est pas précisément que la confiance me manque. En ce qui me concerne personnellement, des études musicales commencées dès l'enfance et continuées sans interruption jusqu'à ce jour, études dans lesquelles la musique sacrée est presque toujours entrée en part principale, m'autorisent jusqu'à un certain point à me croire capable d'émettre un avis en ces matières.

Du côté du public je ne saurais non plus éprouver des inquiétudes exagérées, car il m'a donné, à plusieurs reprises, des témoignages de bienveillance qui me laissent l'espoir de trouver encore cette fois chez lui la même indulgence que par le passé. Seulement ce qu'il pourrait me reprocher aujourd'hui serait de m'être chargé d'un fardeau trop lourd pour mes épaules, mais j'espère ne pas être seul, je compte sur des collaborateurs dont l'aide et les conseils ne me laisseront pas succomber sous le poid.

L'accueil fait précédemment à mes compositions de musique sacrée et aux travaux que j'ai publiés, sur différentes branches de la littérature musicale, doit donc m'inspirer plutôt du courage que des craintes. Ce qui m'effraie sérieusement et à juste titre, c'est la difficulté de traiter certaines matières sans blesser personne, unie à la détermination bien prise non-seulement de ne point déserter mes opinions particulières, mais de ne les dissimuler en aucune façon ; et avec cela d'éviter autant que possible de me montrer en contradiction ouverte vis-à-vis de personnes dont je puis bien ne pas approuver toutes les idées, mais dont j'estime profondément le mérite et le caractère.

Aussi en ce moment, où surtout en France, la musique religieuse semble prendre un nouvel essor, sinon par les productions nouvelles qu'elle enfante, du moins par le développement qui l'introduit jusque dans de fort petites localités, je fais, tant en mon nom qu'en celui de l'Éditeur et de la rédaction, un appel d'abord à tous les musiciens nos confrères, tant en France que dans les pays étrangers, les engageant autant dans leur intérêt

que dans le nôtre et plus encore dans celui de l'art dont nous suivons la sainte bannière, à nous communiquer tous les renseignements qui, de près ou de loin, pourront intéresser la musique religieuse et l'éducation musicale.

Notre appel s'adresse également aux hommes de toute profession qui suivent avec attention les progrès de l'art dans les églises et dans les écoles ; plus particulièrement à MM. les Ecclésiastiques et à MM. les Instituteurs que leur instruction en d'autres matières met à même de nous adresser une foule de documents utiles concernant la musique prise au point de vue sous lequel nous l'envisageons. Ils peuvent également intéresser en disant ce qu'elle a été, ce qu'elle est, et même s'ils veulent en courir le risque, ce qu'un jour elle pourra devenir.

Tout en se renfermant dans ce qui concerne la musique sacrée et l'éducation musicale qui en est l'indispensable introduction, le PLAIN-CHANT s'occupera nécessairement des objets d'un intérêt général pour la musique, car ces deux branches s'y trouvent plus engagées que toutes les autres.

Au reste, le plus ordinairement, ce sera la seule musique sacrée qui sera le sujet des recherches, des discussions, des élucubrations susceptibles d'entrer dans la composition du PLAIN-CHANT. La mine est riche, ses ramifications sont immenses, elle n'a pas encore été assez fouillée, assez exploitée, courons y tous ; à l'ouvrage, et nous verrons bientôt sortir des voûtes souterraines quantité de questions fécondes, d'idées grosses de progrès, de pensées neuves qui ranimeront et raviveront ce qui semble mort à force de demeurer dans une inexcusable torpeur. Ouvrons des sentiers nouveaux, déblayons-les, rendons-les praticables à tous pour le bien et la gloire de la musique et des musiciens. Travaillons avec ardeur et persévérance; espérons, le ciel bénira nos efforts, et alors nous tournant vers la source unique de toutes les bonnes inspirations, saisis d'un noble enthousiasme nous entonnerons unanimement le cantique toujours ancien et toujours nouveau, le cantique de tous les temps, de tous les âges et de tous les pays, le cantique des ignorants et des savants, celui qu'improvise sans distinction de tonalité, de mesure, de mode et de style, toute âme reconnaissante envers laquelle l'Eternel vient une fois encore de donner des témoignages de sa bonté infinie et de son inépuisable miséricorde.

Le mot *questions* vient d'être prononcé : il fournit au rédacteur en chef du PLAIN-CHANT l'occasion d'annoncer que, dans l'appel qu'il vient de faire à tous les véritables amis de la musique, il entend non-seulement comprendre ceux que leurs travaux antérieurs mettent à même d'éclairer et d'instruire le public, mais aussi ceux qui, peu expérimentés encore, se sentiraient le besoin d'être éclairés et instruits. Qu'ils s'adressent avec pleine confiance au PLAIN-CHANT. Qu'ils exposent leurs doutes, les difficultés qui les arrêtent, les incertitudes qui font hésiter leur esprit, les contradictions apparentes qui mettent en défaut leur jugement; encore une fois qu'ils adressent leurs questions au PLAIN-CHANT; le rédacteur en chef s'empressera de les étudier avec eux : s'il ne se sent pas capable d'y répondre, peut-être du moins parviendra-t-il à indiquer la voie à suivre pour arriver à la solution; peut-être autour de lui verra-t-on surgir la lumière.

Mais quand il n'en serait pas ainsi, et en supposant que ceux qui nous auraient ainsi consultés ne se trouvâssent pas suffisamment éclairés par nos réponses, qu'ils en soient bien convaincus, ici, l'on n'aura pas cherché à les tromper, ici l'on ne le cherchera jamais.

A partir du 1er Janvier 1861 le PLAIN-CHANT, feuille mensuelle de musique sacrée et d'éducation musicale, est divisé en quatre sections :

I. — Actes, Décisions, Réglements, Circulaires de l'Autorité ecclésiastique ou civile intéressant à titre quelconque la musique d'église et l'éducation musicale. Nominations.

II. — Mémoires, Dissertations, Notices biographiques et bibliographiques, Études, Mélanges, Recherches relatives à la musique sacrée ancienne et moderne ou à l'éducation musicale.

III. — Bulletin bibliographique où seront brièvement analysés à mesure qu'ils paraîtront les principaux ouvrages nouveaux concernant les mêmes matières; il sera partagé en deux divisions,

A. *Musique pratique* telle que messes, motets, vêpres ou psaumes, etc.; cantiques, chœurs religieux, etc., pièces pour orgue ou autres instruments.

B. *Littérature musicale*; livres sur la théorie, la pratique, la didactique, l'histoire de la musique et du plain-chant.

IV. — Nouvelles liturgico-musicales; nouvelles concernant l'enseignement élémentaire de la musique. Correspondance, Annonces.

La première section sera en quelque sorte

la partie officielle de la feuille. Outre les actes de l'autorité, l'on y trouvera les délibérations des Conciles provinciaux qui pourraient intéresser la musique religieuse, celles des Corps savants qui auraient le même objet, enfin celles des réunions accidentelles qui, sous le nom de *Congrès* s'assemblent chaque année pour entendre des lectures sur des sujets convenus, tel qu'à été par exemple, en 1860, le Congrès dit *pour la restauration du plain-chant et de la musique religieuse* des travaux duquel notre prochain numéro contiendra une appréciation.

La seconde section offrira ces articles de tout genre que les journaux nomment articles *de fond*. Le Plain-Chant peut dans cette section en admettre de toutes formes et sur toutes les branches des deux objets principaux qui l'occupent, savoir : la musique religieuse et l'éducation musicale auxquelles il faut joindre les questions d'un intérêt général pour l'art. Ici le Plain-Chant n'hésitera pas à publier parfois certaines opinions qui pourraient bien n'être pas les siennes, mais aux quelles il trouvera une valeur suffisante pour qu'elles amènent d'utiles discussions, soit dans cette feuille même, soit ailleurs. Ce que le Plain-Chant n'admettra pas ou qu'il accompagnera toujours d'une réfutation immédiate, ce sont les vaines déclamations, les faussetés émises au milieu d'un pompeux verbiage, les puérilités débitées sous le manteau d'une apparente éloquence, les principes du plus mauvais goût se glissant à l'ombre de considérations respectables, les attaques détournées contre ce qui avait été jusqu'à présent l'objet d'une juste admiration, attaques qui ne sauraient être dangereuses à force d'être ridicules. Enfin, il n'acceptera pas davantage, les éloges bouffons et trop souvent intéressés de ce qui ne mérite que l'indifférence ou le mepris.

Voilà ce que le Plain-Chant repousse. C'est assez faire sentir ce qu'il admet, ce qu'il appelle de tous ses vœux et ce que l'on doit s'attendre à trouver dans ses colonnes : Indications et descriptions de documents quelconques susceptibles d'intéresser la musique prise à notre point de vue ; Anciens manuscrits de plain-chant, de musique liturgique, de liturgie pure contenant des renseignements sur des usages musicaux de divers temps et de divers pays ; Livres peu connus, etc., et en tout ceci des faits et des preuves. Dans les appréciations critiques des hommes et des choses, le Plain-Chant tâchera de ne pas s'en tenir à ces phrases stéréotypées qui se terminent par un point d'exclamation. Tant dans l'éloge que dans la critique, il s'appuyera sur le raisonnement et par-dessus tout sur le bon sens aujourd'hui si souvent et si déplorablement compté pour rien.

Si, par moments il nous arrive de nous montrer un peu sévère, ce sera pour le charlatanisme, pour la fausse science et le faux mérite qui trop souvent de nos jours, sont honorés, prônés, portés aux nues, comblés de distinctions, obtiennent toutes les faveurs ; tandis que le talent véritable, étranger à tous les vils moyens de réussite employés contre lui ne sait à la vue du triomphe des intrigants et des charlatans que lever les yeux au ciel et se taire.

Dans la troisième section consacrée à faire connaître les ouvrages nouveaux publiés sur les matières dont s'occupe notre feuille, on trouvera bien moins souvent des jugements sur le mérite du livre que la simple indication du contenu et des opinions les plus saillantes de l'auteur. Lés appréciations qu'on y pourra joindre seront toujours sommaires. La manière la plus utile d'annoncer un livre et même de le recommander est en effet de faire avant tout connaître ce qu'il contient. Ce procédé est également avantageux et aux lecteurs et aux auteurs.

Il n'y a lieu de parler de la quatrième section que pour dire qu'on s'efforcera de la rendre aussi complète que possible tout en la renfermant dans la spécialité de la musique religieuse et de l'éducation musicale.

Il reste à dire un mot de la musique pratique annexée au Plain-Chant ; il y aurait aujourd'hui de l'inconvénient à ne pas continuer dans le système adopté qui est en somme celui des morceaux et accompagnements faciles, d'une exécution agréable et d'un usage habituel. On tâchera que les lecteurs du Plain-Chant, qui s'intéressent à cette partie de la feuille et en ont jusqu'à présent approuvé la forme, continuent à être satisfaits selon leurs désirs. D'ailleurs, en contentant leur goût, on trouve l'occasion d'une publication éminemment utile à beaucoup de petites localités où l'on n'a pour la musique que de très-faibles ressources.

Toutefois, comme ils ne sont pas ici les seuls à contenter, nous mélangerons assez fréquemment les petits morceaux qui viennent d'être indiqués de pièces d'un style plus élevé et de compositions des grands maîtres souvent rares, inédites ou absolument inconnues.

Il sera du reste apporté dans cette partie une amélioration dont sans doute l'on saura

gré à la nouvelle rédaction. A l'avenir on trouvera dans le texte du Plain-Chant une analyse succincte des pièces musicales de quelque importance qui s'y trouveront jointes ; celles-ci deviendront par ce moyen des morceaux d'étude propres à faciliter et hâter les progrès des commençants.

En prenant aujourd'hui la direction du Plain-Chant, mon espoir est de l'amener promptement à un état normal dont il n'ait plus à s'écarter et duquel le plan tracé plus haut, et comportant d'ailleurs différentes améliorations de détail, peut donner une idée.

Ce plan sera, je l'espère, généralement approuvé. Il s'agit maintenant de le mettre à exécution en appelant à notre aide les vivants et les morts. Ne serait-il pas bien honteux et bien malheureux que ces derniers fussent les seuls à nous répondre !

Espérons donc que la plupart des écrivains distingués qui s'occupent de musique sacrée et d'éducation musicale viendront grossir notre phalange. Espérons aussi que tous les amis de cette noble musique religieuse qui a toujours eu tout notre amour, tout notre dévouement, accorderont au Plain-Chant les encouragements auxquels ses Rédacteurs et son Éditeur semblent avoir quelques droits puisqu'ils sont décidés à ne rien épargner pour les mériter. Leur plus grand désir, ils l'avouent avec confiance et sincérité, serait que le Plain-Chant acquît promptement cette juste influence à laquelle a droit d'aspirer une entreprise consciencieuse dont le but est si élevé et l'exécution si honorable. *Le Rédacteur en Chef.*

Adrien de La Fage.

§ I.

ACTES DE L'AUTORITÉ RELIGIEUSE OU CIVILE.

—

Sur la proposition de la commission départementale des *Orphéons*, M. le Préfet de Seine-et-Marne vient de rendre l'arrêté suivant :

Art. 1er. Le chant religieux étant au nombre des objets d'enseignement dans les écoles normales primaires, il sera tenu compte, par la commission d'examen de l'École normale de Melun, des connaissances musicales dont les aspirants auront fait preuve.

Art. 2. La commission de surveillance de l'École Normale pourra délivrer un certificat d'aptitude aux élèves qui auront été reconnus capables d'accompagner le chant avec l'harmonium.

Art. 3. L'enseignement de la musique vocale sera recommandé dans toutes les écoles primaires du département.

Art. 4. Les leçons de chant se donneront trois fois par semaine dans chaque école, pendant la classe de l'après-midi.

Art. 5. Ne seront admissibles aux leçons de musique vocale que les élèves déjà parvenus à la lecture courante ; les enfants moins avancés pourront être initiés au chant par la méthode dite de chant par imitation.

Art. 6. Les instituteurs devront exercer les élèves les plus avancés à l'étude de la musique religieuse.

Art. 7. La direction des études musicales et l'inspection de l'enseignement du chant, soit dans les écoles communales, soit dans les classes d'adultes, sont confiés à un directeur-inspecteur départemental. Toutefois l'inspection n'aura lieu qu'après un avis adressé par l'inspecteur des Orphéons à l'inspecteur primaire de l'arrondissement.

Art. 8. Le directeur de l'Orphéon, dans chaque commune, sera directement nommé par Nous.

Art. 9. Tout Orphéon, avant de se constituer, devra, préalablement à toute réunion, soumettre son réglement à Notre approbation. Le Maire devra alors proposer à Notre nomination une commission composée de trois à cinq membres pour les communes rurales, et d'un plus grand nombre pour les villes. Cette commission est chargée de s'occuper, sous sa direction, de l'organisation, du patronnage et de la surveillance de l'Orphéon.

Art. 10. Des réglements spéciaux détermineront les morceaux de musique qui devront être mis à l'étude ou chantés ; ils fixeront aussi les détails relatifs aux déplacements des sociétés chorales, lesquels déplacements n'auront lieu, toutefois, qu'après une permission préalable.

Art. 11. Nulle école communale ne pourra prendre part à un concours d'Orphéons sans Notre autorisation, donnée sur l'avis de l'inspecteur primaire d'arrondissement.

Art. 12. Il est créé, à Melun, une Commission centrale des études musicales et des Orphéons du département. Cette commission est chargée de faciliter l'établissement des Orphéons dans chaque commune, de les patronner, de leur imprimer, autant que possible, une direction uniforme pour leurs études, de les aider, s'il est nécessaire, de ses conseils, de prendre des décisions

générales et réglementaires, et après qu'elles auront été approuvées par le Préfet, d'en réclamer l'exécution des commissions locales.

Art. 13. Toutes les difficultés qui pourront s'élever au sujet d'un Orphéon, seront soumises par le directeur-inspecteur départemental au Préfet, qui statuera sur la question en litige.

Art. 14. La commission centrale se réunit à la préfecture deux fois par an, pour prendre connaissance des rapports adressés par toutes les commissions locales.

Art. 15. Dans la première de ses séances, la commission centrale s'occupera de l'organisation du concours annuel qui devra avoir lieu vers la fin du mois de mai, dans un des chefs-lieux d'arrondissement.

Art. 16. Chaque commission locale fera, à la fin de de chaque année, sur l'état de l'Orphéon, un rapport qu'elle adressera au préfet du département. Ce rapport comprendra les résultats obtenus et qu'on peut espérer de la capacité et du zèle du directeur, du nombre, de l'exactitude et des progrès des élèves.

Art. 17. Les membres de la commission centrale font de droit partie de chaque commission locale.

Art. 18. Nos arrêtés antérieurs sur l'organisation des Orphéons sont rapportés.

Fait à Melun, le 28 novembre 1860.

A. DE BOURGOING.

Dans la lettre qui transmet l'arrêté ci-dessus aux sous-préfets et maires du département, M. le Préfet de Seine-et-Marne leur annonce que, pour le département entier, la direction et le service de surveillance des *Orphéons* est confiée à un artiste plein d'aptitude et de zèle, « dont je vous prie, ajoute M. de Bourgoing, de faciliter la tâche, non-seulement afin de maintenir les Orphéons existants et de les placer dans les meilleures conditions, mais de créer de nouvelles sociétés chorales et de substituer partout à un délassement moins noble, les études musicales dont les avantages, utiles à l'amélioration des mœurs, sont trop évidents pour avoir besoin d'être démontrés. »

— M. Torchet, directeur de l'Orphéon communal de Meaux (1), a été nommé directeur surveillant des Orphéons du département de Seine-et-Marne.

(1) M. Torchet est en outre auteur d'articles, intitulés : *Causeries musicales*, qui ont paru dans le journal l'*Orphéon*, pendant les années 1859 et 1860 et se continuent en 1861.

§ II.

MÉMOIRES, NOTICES, MÉLANGES, RECHERCHES

—

SUR LE GENRE DE MUSIQUE QU'IL CONVIENT LE MIEUX D'EMPLOYER A L'ÉGLISEET PARTICULIÈREMENT DANS LES ÉGLISES LA FRANCE (1).

Il suffit d'avoir une connaissance tant soit peu exacte et approfondie de l'art musical, d'avoir le moindre sentiment des convenances et de n'être point étranger à toute idée de piété et de religion pour demeurer convaincu de cette vérité : que dans toutes les églises où la musique est parvenue à s'introduire, cet art n'a nullement conservé le caractère qui convenait à une si sainte destination. En effet, si l'on écoute les diverses pièces de musique qui s'exécutent soit dans les chapelles des princes, soit dans les églises cathédrales, soit dans les paroisses, en un mot, dans les églises quelles qu'elles soient, et que l'on compare ces compositions à celles qui s'exécutent dans les sociétés, dans les concerts, dans les théâtres, on reconnaîtra qu'il n'existe pas la plus légère différence entre ces divers genres de musique. De part et d'autre c'est la même constitution technique, ce sont les mêmes tournures de mélodie, les mêmes effets, le même caractère, la même recherche d'expression ou passionnée ou voluptueuse ; enfin, et pour tout dire en un seul mot, nos messes, nos psaumes, nos motets, ne sont autre chose que des *opéras latinisés*. Si l'on considère, en outre, le choix des personnes employées à l'exécution de cette musique, on n'apercevra pas plus de différence. La disette de musiciens et surtout celle des chanteurs, résultat de la décadence des anciennes institutions ecclésiastiques, met toutes les personnes qui veulent faire exécuter une composition ecclésiastique dans la nécessité de recourir aux artistes employés soit au chant, soit à l'exécution instrumentale dans les théâtres, devenus d'ailleurs depuis trente ans (2) le seul asile de ce genre de talents ; de sorte que le même organe qui, pour parler le langage de l'Écriture et des Pères, vient de chanter les louanges du démon est employé à chanter les louanges du Très-Haut. Celui que les canons excluaient autrefois de la communion des fidèles devient leur interprète au-

(1) Ce travail entièrement inédit de notre cher maître et ami Alexandre Choron, remonte à plus de quarante ans. Nous aurons occasion de publier d'autres fragments de ce grand musiciste qui, après avoir tant fait durant sa vie pour la musique sacrée, vient ainsi sur de nouveaux frais lui être encore utile après sa mort.

(2) Il faut dire aujourd'hui « Depuis notre première révolution. »

près du Seigneur. Le même qui proclame dans le lieu de corruption les maximes de la volupté vient dans le saint Lieu proclamer les maximes de l'Évangile, le même homme remplit tour à tour et à des moments peu distants l'un de l'autre, remplit dis-je, les fonctions de serviteur du Christ et d'esclave de Bélial. On a même été dans ces derniers temps jusques à employer dans nos églises des cantatrices de théâtre, qui, parées des ornements de la séduction semblaient venir jusques dans le sanctuaire pour y déployer en même temps la supériorité de leur talent et essayer le pouvoir de leurs charmes. Des abus si révoltants ne peuvent plus se supporter, ils appellent à grands cris une réforme ; mais ici se présente naturellement une question assez intéressante, c'est de savoir si, pour faire cesser ce scandale intolérable, on sera obligé de supprimer entièrement la musique dans les églises, de priver de cet ornement les chapelles de nos princes, nos cathédrales, nos principales églises, d'ôter à la piété ce moyen d'édification, à l'art ce puissant encouragement.

Je réponds à cette question que si les compositeurs actuels d'église ne fussent pas entièrement corrompus par la fréquentation des théâtres et la composition des ouvrages dramatiques, jamais ces abus, aussi contraires à l'art qu'à l'esprit de l'Eglise ne se seraient manifestés. Ils auraient su ce qu'ils ignorent ou ce qu'ils feignent d'ignorer: qu'il existe un genre de musique tout-à-fait ecclésiastique, aussi différent dans sa constitution et dans son caractère du genre dramatique que le grec et le latin le sont du français, et que l'Ecriture-Sainte l'est des poètes et autres écrivains profanes. Ils se seraient adonnés à ce genre sublime de composition au lieu de le mépriser comme ils font : ils se seraient concentrés dans l'intérieur de leurs églises au lieu de s'allier avec les suppôts des théâtres; ils auraient ou créé ou maintenu une ligne de musique tout-à-fait ecclésiastique et n'auraient point eu besoin d'avoir recours, pour exécuter leurs compositions, à des hommes qui, par la nature de leur talent comme par celle de leur profession, y fussent restés tout-à-fait étrangers. Mais l'alliance une fois formée entre les compositeurs ecclésiastiques et les artistes dramatiques, elle devient d'autant plus difficile à dissoudre que les premiers ayant besoin de ceux-ci pour l'exécution de leurs ouvrages dramatiques font tous leurs efforts pour les maintenir aux postes où ils les ont établis. Ils multiplient les difficultés et les obstacles qui s'opposent à l'établissement d'un ordre de choses demandé par la piété, par la raison, par l'intérêt de l'art lui-même; ils cherchent à inspirer des préventions contre les personnes qui, animées de motifs purs et respectables et soutenues d'ailleurs des plus profondes connaissances de l'art, proposent non des idées nouvelles, mais une organisation contraire aux abus qu'ils protégent et qu'ils sont intéressés à soutenir. Cependant comme toutes ces vaines clameurs doivent tomber devant la vérité, comme l'organisation que nous proposons pour la musique d'église est aussi facile à réaliser qu'elle est propre à produire un ordre de choses conforme à l'esprit de l'Eglise, et, je le répète, aux vrais principes et aux vrais intérêts de l'art, nous n'en suivrons pas avec moins de courage et de fermeté la résolution que nous avons prise de proposer hautement pour nos églises l'établissement d'une musique purement ecclésiastique dans sa composition et qui soit exécutée par des musiciens purement ecclésiastiques, uniquement consacrés à ce genre de service et entièrement étrangers à celui du théâtre. L'objet que nous nous proposons dans cet écrit est donc à la fois de faire connaître en quoi consiste cette musique et quels sont les moyens de l'organiser, ce sera la matière de ses deux principales divisions.

1re PARTIE. — *De la musique d'église, véritablement et essentiellement ecclésiastique.*

On emploie dans l'Eglise deux genres de musique la *musique sévère* et la *musique idéale*. La musique sévère est celle qui dérive du plain-chant. La musique idéale est celle qui dérive du chant moderne.

Pour bien comprendre la différence qui existe entre ces deux genres de musique, il faut savoir qu'il existe en musique deux idiomes : le premier de ces idiomes que nous désignerons sous le nom d'idiome ou de système ancien, subsiste dans le plain-chant dit *chant grégorien* le seul reste que nous possédions de la musique des Grecs et des peuples anciens ; le second que l'on peut nommer idiome ou système moderne, est employé dans tous les chants des peuples modernes de l'Europe (1). Il règne entre ces deux idiomes des différences analogues à celles qui existent entre les langues des peuples anciens et modernes, et cette différence s'étend sur les genres de musique

(1) Les Grecs et les Turks exceptés.

qui en proviennent. La *musique sévère* outre la constitution qui lui est particulière est d'une grande sévérité de dessin, d'un caractère grave, majestueux et contemplatif. La *musique idéale* d'un dessin plus libre et d'un caractère plus léger, plus gracieux, s'applique plus particulièrement a la peinture des images à l'expression des passions. Ces deux genres de musique possèdent chacun différentes espèces qui sont susceptibles d'être employées aux usages ecclésiastiques, nous allons en présenter le tableau succinct.

1re Section. — *De la musique sévère et de ses espèces.*

La musique sévère, celle qui dérive du plain-chant, comprend le plain-chant lui-même et le contrepoint sévère.

Article 1er *Du plain-chant.* — Le plain-chant est si généralement connu qu'il est inutile de s'arrêter à le définir (1).

Assurément si l'on juge ce genre de mélodie par la manière dont elle est exécutée dans nos églises, on ne pourra en avoir qu'une opinion très-désavantageuse. Mais, si l'on examine le plain-chant en lui-même, que l'on s'attache à considérer des plain-chants bien faits, tels que le Romain en particulier, qui est la source et le modèle de tous les autres, on reconnaitra qu'à une grande élégance et à une grande simplicité il joint une expression aimable et tendre, avec une douceur et une majesté qui le rendent tout à la fois digne d'être employé à célébrer les louanges du Très-Haut et à lui présenter nos vœux et nos hommages; tel est le jugement qu'en ont porté des professeurs et des écrivains célèbres de musique, notamment le Père Martini dans la préface de son « Traité de contrepoint sur le plain-chant (2) et un autre écrivain dont l'opinion n'est certainement point suspecte en ces matières : « Le plain-chant dit J.-J. Rousseau *(Dictionnaire de musique*, art. Plain-Chant) est un reste bien défiguré mais bien précieux de l'ancienne musique grecque, laquelle après avoir passé par les mains des barbares, n'a pas encore perdu toutes ses premières beautés, il lui en reste assez pour être de beaucoup préférable, même dans l'état où elle est actuellement à ces musiques efféminées et théatrales, ou maussades et plates qu'on y substitue en quelques églises, sans gravité, sans goût, sans convenance et sans respect pour le lieu que l'on ose ainsi profaner. »

Le plain-chant, d'après l'aveu de cet auteur et d'après le nôtre, serait bien préférable à toutes ces musiques, telles que nous les avons décrites dans le préambule de cet écrit et qui s'emploient aujourd'hui sans exception dans toutes nos églises ; mais comme tout ce qui est journalier devient méprisable et que, par cette raison, le simple plain-chant semblerait peut-être avoir trop peu de dignité surtout pour nos cathédrales et dans les grandes solennités, nous allons voir comment on peut le relever a l'aide du contrepoint.

Art. 2. *Du Contrepoint sévère.* — Le contrepoint sévère est une composition rigoureuse à plusieurs parties faites selon les modes du plain-chant, on en distingue deux sorte : le contrepoint sur le plain-chant et le contrepoint fugué.

A. *Du contrepoint sur le plain-chant.* — Le contrepoint sur le plain-chant est celui dans lequel le plaint-chant étant placé dans une des parties, les autres parties forment des chants qui s'accordent entre eux et avec le sujet. On distingue plusieurs sortes de contrepoint, les principales, par rapport au service du chœur, sont le contrepoint uni et le contrepoint fleuri.

Le contrepoint uni ou de note contre note, est celui dans lequel chacune des parties fait une note pour chaque note de plain-chant. On voit donc que ce contrepoint consiste dans une réunion d'autant de plain-chants qu'il y a de parties dans la composition. Ce genre, qui est très-beau et très-harmonieux, réussit très-bien dans les cathédrales quand il est chanté par un grand nombre de voix. Il a de plus un avantage très-précieux, c'est qu'il est d'une exécution très-facile, car toute personne sachant le plain-chant peut y prendre part et chanter la partie qui lui convient selon la nature de sa voix. Il est fort employé dans les églises catholiques d'Allemagne (1) où il est connu sous le

(1) Voyez les différentes méthodes de plain-chant. Toutes les définitions se résument à dire comme je l'ai fait que « le plain-chant est un genre de musique dont l'Eglise catholique a conservé l'usage pour l'office, en l'appliquant aux plus solennelles cérémonies du culte. »

(2) « Il canto fermo dolcemente sinsinua nellanimo, e con una mozione semplice e breve del senso ; lo move, e desta in lui affetti di divozione e di ossequio inverso Iddio. » Martini *Saggio fondamentale pratico di con rappunto sopra il canto fermo.* T. I. p. vij.

(1) Erreur née de l'abus qu'ont fait les auteurs allemands du mot plain-chant terme appliqué par eux à la *partie teneur* du chant des psaumes usités dans les églises protestantes. Les catholiques allemands ne font aucun usage habituel des chorals dans l'acception que notre auteur attache à ce mot.

nom de *chant-choral* et où on l'accompagne de l'orgue et autres intruments graves. Il a été introduit depuis quelque temps dans une cathédrale de France (*a*).

Le contrepoint fleuri est celui dans lequel les parties font plusieurs notes contre chaque note de plain-chant, ce genre est très-beau, mais il est plns difficile que le précédent et il exige que les chanteurs sachent lire la musique.

C'est à ce genre qu'il faut rapporter ce que l'on nomme en France chant sur le livre, qui consiste en un contrepoint improvisé que les chanteurs font à la première vue sur un plain-chant exécuté par le chœur. Le chant sur le livre, pour être bien fait, exige deux conditions: la première, que les chanteurs soient très-instruits; la seconde, qu'ils s'entendent parfaitement entre eux afin qu'ils agissent tous selon la même intention et qu'il n'y ait point de cacophonie. C'est pourquoi rien n'est si rare qu'un chant sur le livre bien fait; aujourd'hui le défaut absolu de chanteurs y a fait renoncer dans presque toutes les églises, il y a cependant encore quelques cathédrales où il est employé; mais l'ignorance et le défaut d'exercice des chanteurs fait de ce chant un véritable sujet de dérision et de scandale, et l'on ne sait lequel des deux on doit le plus admirer : ou de la paresse et de l'insouciance des maîtres de chapelle qui, au lieu de prendre la peine de composer à l'avance un contrepoint écrit, aiment mieux introduire dans leurs églises un abus aussi honteux, ou de la patience des chapitres et des prévôts de chœur qui ne s'opposent point à un pareil désordre (1).

B. *Du contrepoint fugué* (*b*). — Le contrepoint fugué est un genre de contrepoint où un sujet de plain-chant est développé selon toutes les ressources de la fugue. Ce genre se nomme autrement style *alla Palestrina*, du nom d'un célèbre maître de chapelle de Rome au XVI[e] siècle, qui l'a porté à la plus haute perfection (2). Rien n'est plus beau ni plus convenable pour l'église que ce genre de composition, si quelque chose peut attester quel en est le mérite, sous tous les rapports, c'est de faire observer que depuis l'époque où il a été institué (*c*), il est demeuré en usage à la chapelle du Souverain Pontife, où il est le seul genre de musique et de chant qui soit toléré. Ce genre demande des chanteurs forts habiles et de bon goût, mais quand il est bien exécuté il produit le plus grand effet : témoin le concours qu'attirent tous les ans à Rome, dans la semaine sainte, les offices de la chapelle pontificale qui sont formés de pièces choisies en cette sorte de composition; il serait à désirer que l'on put le naturaliser dans nos chapelles et dans nos cathédrales, l'art et la religion y gagneraient également.

Les différents genres de musique sévère que nous venons de décrire fourniront des ressources immenses pour approvisionner le chœur de nos églises soit de compositions anciennes, soit de celles que nos compositeurs apprendront à écrire; mais si l'on désire y introduire quelque variété sous le rapport de la musique, on trouvera de nouvelles ressources dans la musique idéale dont nous allons donner une notion sommaire.

Alexandre Choron.

(*La suite au prochain numéro.*)

(1) Ce genre de contrepoint a entièrement disparu et d'après ce qu'on vient de lire, il n'y a pas lieu de manifester à cet égard de bien vifs regrets; j'expliquerai plus positivement dans une autre occasion en quoi il consistait.

(*a*) Celle de Soissons. — On y chantait un ordinaire de l'office à quatre parties composé par Choron, à l'époque où il écrivait cette Dissertation. .

(*b*) En Italie *Contrappunto alta mente*. — Erreur; en Italie le *Contrappunto alla mente* était le contrepoint improvisé qu'en France on appelait aussi *chant sur le livre*.

(2) Voyez sa *Biographie* par Baini, et si vous désirez des exemples, consultez le *Cours complet de plain-chant*. Appendice, p. 811 et suiv. (Chez Repos, Paris).

(*c*) En 1555, sous Marcel II.— L'existence de Palestrina s'est prolongée sous les papes Adrien VI, Clément VII, Paul III, Jules III, Marcel II, Paul IV, Pie IV, Pie V, Grégoire XII, Sixte V, Urbain VII, Innocent IX, Clément VIII.

MONUMENT A CHÉRUBINI.

On peut affirmer hardiment que parmi tous les hommes de notre génération qui s'occupent de musique, il n'en est que bien peu qui n'aient pas entendu prononcer le nom de Chérubini, presque toujours accompagné des justes éloges que l'on accorde aux compositeurs d'un ordre supérieur.

On sait en effet qu'il s'est également distingué dans le genre religieux, dans le genre dramatique et dans le genre scholastique. C'est seulement sous le premier rapport que nous devons le rappeler ici aux lecteurs du Plain-Chant en leur annonçant le projet de lui élever un monument digne de son talent et de sa renommée, et en les engageant à se souvenir à quel point ce grand contrepointiste a bien mérité de la musique d'église. Il suffira pour le moment d'indiquer en gros les mor-

ceaux qui entrent dans cette partie de son œuvre. On y trouve :

Onze messes solennelles dont cinq ont été publiées. Deux messes de *Requiem* gravées.

Divers *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* et *Agnus* détachés, composés pour être exécutés aux messes de la cour sous Louis XVIII et Charles X.

Un grand *Credo* à huit voix, où se trouve une fugue qui en a été détachée et plusieurs fois publiées.

Deux *Dixit*. Un *Magnificat*..

Un *Miserere* à quatre voix et orchestre.

Un *Te Deum* de même.

Quatre Litanies de la Vierge.

Deux Lamentations de Jérémie.

Trente-huit Motets, Graduels, Offertoires, dont quelques-uns ont été publiés.

Vingt Antiennes *Alla Palestrina* à quatre, cinq et six parties.

C'est la ville de Florence, patrie de Chérubini, qui a résolu de rendre à ce grand compositeur l'honneur accordé par elle a rendu à ses hommes les plus illustres. Chérubini est né dans cette ville le 14 septembre 1760, et, à l'occasion de l'anniversaire séculaire de sa naissance, on a posé dans l'église de Santa-Croce la première pierre d'un monument qui lui sera érigé à côté de ceux de Michel-Ange et de Galilée. Une commission, composée d'hommes éminents, s'est formée à Florence pour recueillir les souscriptions nécessaires et en diriger l'emploi. Le roi Victor-Emmanuel, le prince de Savoie-Carignan, ont ouvert la liste des souscripteurs, et la ville même y a contribué pour une somme importante.

La commission de Florence a fait un appel à la France, mais l'initiative prise en cette circonstance par l'Italie aurait pu l'être également par nous, car on ne saurait dire à laquelle des deux nations Chérubini appartient le plus. S'il est né en Italie, s'il y a fait ses premiers pas d'artiste, c'est en France qu'il a composé ses chefs-d'œuvre, dirigé une école et laissé d'immortels souvenirs. Notre part dans la dette commune est sans contredit la plus forte, et nous serons heureux de l'acquitter. Un comité s'est donc constitué à Paris; il a lieu d'espérer que l'hommage de l'admiration et de la reconnaissance sera digne des services rendus par le grand artiste dont la gloire demande une dernière consécration.

La souscription est ouverte à Paris, au Conservatoire de musique, bureau de M. Réty.

ÉTUDE

SUR L'HARMONISATION DES PSAUMES DU FAUX-BOURDON

Suite et fin. (1)

Il y a, en outre, sur le frontispice de l'œuvre, un passage qui mérite d'être remarqué ; on y lit : « *Et ainsi se chante à présent les psaumes ès chapelles du roy et princes de ce royaume.* » Ceci nous prouve évidemment que les compositeurs français qui harmonisaient le faux-bourdon s'attachaient à lui donner, avec la pureté d'harmonie, la simplicité, la régularité et la gravité de mouvement qui lui convenaient, et que, en cela, ils différaient essentiellement des compositeurs italiens de cette même époque.

Une particularité, que nous devons mentionner, se manifesta dans l'harmonisation du plain-chant pendant cette période historique : nous voulons parler du *chant sur le livre* qui fut une sorte de faux-bourdon, d'abord écrit, puis improvisé.

Aux XIIIe et XIVe siècles, c'est-à-dire à l'époque de la formation et de l'application de ces éléments rudimentaires de l'harmonie, on avait soin d'écrire l'accompagnement qui devait être fait sur le plain-chant qu'il s'agissait d'harmoniser. Mais bientôt, en imitation de ce qui avait eu lieu dès les premiers temps du *déchant*, les habiles musiciens dédaignèrent cet accompagnement de convention; ils le considérèrent comme nuisible à leur inspiration et rompirent peu à peu avec les entraves de l'harmonie écrite. Ils prétendirent que l'effet du chant avait à gagner considérablement à une soudaine improvisation des parties que l'on devait y ajouter. Il y eut dès lors deux catégories de chanteurs, les ignorants qui chantaient la note écrite, et les savants qui improvisaient (2).

Il est facile d'imaginer tout ce que l'élan de l'inspiration pouvait amener d'imprévu, de saisissant pour les auditeurs un peu initiés aux procédés de l'art, lorsque ces improvisations étaient faites par des chanteurs habiles, mais on conçoit aussi que l'on s'exposait à n'entendre le plus souvent qu'une harmonie incorrecte, bizarre, et à voir se produire des hardiesses peu satisfaisantes, non-seulement pour l'art, dont on doit toujours respecter les préceptes, mais surtout pour les convenances religieuses. L'histoire nous édifie assez sur ce dernier point. Inutile de rappeler ici les censures sévères auxquelles donnèrent lieu tous les écarts de ces fantaisies vocales.

(1) Nous donnons la suite de cet article dont on a lu le commencement dans le numéro de décembre 1860, sans y apporter aucune modification. Peut-être si nous eussions alors dirigé le PLAIN-CHANT, l'auteur eut-il consenti à des changements qui n'auraient pu, dans notre opinion, qu'ajouter au mérite de son travail; si nous ajoutons aujourd'hui quelques notes, elles n'auront pour but que de compléter sa pensée.

(2) En effet, il y a eu du chant sur le livre *écrit*, mais nous pensons que dans l'origine il était *improvisé* de même qu'il l'a été depuis. Voyez au surplus ce qui a été dit plus haut, colonne 15.

Et, à ce sujet, disons que nous avions eu d'abord l'intention d'indiquer seulement l'existence du *chant sur le livre* à cette époque comme une modification ou une variété du faux-bourdon proprement dit; mais puisque ce chant improvisé a occupé constamment une large place dans les chants liturgiques de plusieurs contrées de la chrétienté, et que, d'ailleurs, il nous fournira une forme d'harmonisation d'où est émanée peut-être l'idée de placer le plain-chant à la basse dans son exécution sur l'orgue, nous croyons devoir dire plus explicitement en quoi il consistait. Nous empruntons la définition suivante à un auteur qui en avait étudié tous les procédés et observé tous les effets : nous transcrivons (1).

« Le chant sur le livre, dit cet auteur, a lieu au moyen d'un livre de plain-chant qu'on ouvre et qu'on expose à la vue des musiciens, et au moment qu'on commence à faire sonner une note du livre de plain-chant, un musicien qui sait les règles du *chant sur le livre*, c'est-à-dire qui sait faire des accords, tire du fond de sa science un, deux, trois ou quatre sons, concordant plus ou moins en nombre, suivant la lenteur dont les notes du plain-chant sont battues; et ainsi en continuant jusqu'au bout de la pièce notée en plain-chant, il accompagne de *fleurs musicales* ce que chantent ceux qui suivent la note du plain-chant. Comme les voix de taille et celles d'au-dessus (2) sont les plus flexibles et les plus maniables, c'est à ces voix qu'on a réservé la pratique de ces accompagnements, et les voix basses chantent seules les notes du livre de plain-chant. Il est bon de remarquer que dès-lors que les basses commencent à chanter ce que le livre de plain-chant représente aux yeux, il est nécessaire que ces basses quittent la manière commune, ordinaire et primitive de chanter le chant écclésiastique ou grégorien, et qu'elles appuient également sur toutes les notes, parce qu'il faut une uniformité permanente dans le fondement pour pouvoir bâtir dessus. »

Apréciant ce que le vrai caractère du plain-chant doit perdre inévitablement dans cette sorte d'harmonisation capricieuse, quelle que soit d'aillaurs l'habileté des improvisateurs, cet auteur, toujours dans son langage pittoresque, ajoute :

« Mais dans le chant sur le livre, le plain-chant perdit son vrai caractère. Ces basses chantent véritablement des notes d'un livre de plain-chant; mais ce n'est plus le mouvement réglé rhythmiquement par la suite du discours, par la liaison des phrases et des parties périodiques du texte qui demandent un mélanges de brèves, de communes et de longues, et qui exigent des pauses et des respirations de temps en temps, c'est un mouvement *aveugle*, sans cessation, sans interruption, et d'*une égalité contraire à l'établissement du chant ecclésiastique appelé grégorien*. »

(1) Cet auteur est le savant abbé Jean Le Beuf.
(2) Les voix que désigne ici Le Beuf pour le nom de *voix d'au-dessus* ne sont pas les voix de *dessus* ou *soprani*, mais les voix appelées *hautes-contre*.

Pendant les deux derniers siècles, le chant sur le livre était très-usité en Italie (1), et dans le nord de la France. En Italie, on l'appelait *contrapunto di mente* (2) et il y devint l'objet d'un traité spécial de la part du compositeur Scipion Ceretto. En France, il était également cultivé avec soin; dans certains diocèses, son exécution passa même à l'état de tradition. On l'entendait encore dans les églises de Paris en 1828, où nous avons pu, nous-même, en apprécier l'effet.

Depuis l'apparition du chant harmonisé dans le sanctuaire, l'Eglise, dans sa sagesse et son profond attachement à la tradition, n'a jamais cessé de recommander le respect dû à la simplicité et à la convenance du plain-chant. Cependant, elle a reconnu aussi l'utilité du faux-bourdon dans les solennités du culte. Mais le faux-bourdon, tel que nous le comprenons de nos jours, n'est plus assurément cette harmonisation variée, mouvementée, capricieuse, pailletée, dont nous venons de parler en décrivant le chant sur le livre; dérivant plus particulièrement du type donné par Claudin et les autres compositeurs français du XVI[e] siècle; il se recommande par la simplicité, la pureté, la dorceur de son harmonie, le calme et la gravité de son mouvement, son respect de la prosodie, en un mot par son caractère profondément religieux (3). Au reste, M. Stéphen Morelot en indique parfaitement l'essence, l'économie et l'objet dans la définition suivante :

« Le faux-bourdon, dit-il, est aujourd'hui l'application la plus élémentaire de l'harmonie au plain-chant; par cette union l'antique chant grégorien s'enrichit de nouveaux effets sans que sa physionomie primitive soit altérée. Cela tient à ce que le faux-bourdon laisse au plain-chant toute sa liberté d'allure, sous le rapport du rhythme et de la mélodie; cela tient aussi à la nature particulière de l'harmonie qui est *plane*, unie et dénuée, comme la mélodie elle-même, de l'expression passionnée propre à la musique moderne. »

Mais, est-ce à dire maintenant que tous nos faux-bourdons sont entièrement conformes à ce type et remplissent toutes les conditions artistiques et religieuses que nous venons d'indiquer? Assurément non. Toutefois, avant de démontrer qu'il n'en est point ainsi, nous devons dire que si, dans cette circonstance, nous sortons de notre réserve habituelle et nous faisons entendre des vérités qui paraîtront peut-être un peu sévères, c'est parce que l'intérêt de l'art nous y oblige.

Or, si nous ouvrons l'ancien Vespéral de

(1) Il n'a jamais été *très-usité* en Italie, ou du moins il ne l'a pas été longtemps, parce que l'on en a de bonne heure reconnu les inconvénients.
(2) Ou l'appelait *contrappunto alla mente*.
(3) Nous ignorons de quel *type de Claudin* il est ici question. On connaît deux compositeurs de ce nom, Claudin Le Jeune et Claudin de Sermissy. Le premier a en effet composé des psaumes en faux-bourdon, mais ce sont les psaumes traduits en français par Clément Marot et Théodore de Bèze, adoptés, aussitôt leur apparition, pour l'usage des églises protestantes.

Toulouse, où se trouvent les faux-bourdons qui sont encore en usage dans quelques diocèses du midi, nous demeurons stupéfaits à la vue de l'agglomération insolite de sons qu'on y donne pour de l'harmonie; on se demande comment, dans une ville de science qui a toujours eu quelque harmoniste capable d'écrire correctement à quatre parties, on a pu imprimer de semblables énormités. Ce fait, si regrettable, ne peut s'expliquer que par l'aveugle suffisance de l'ignorance, suffisance qui faisait dire un jour, en notre présence, à un maître de plain-chant de Toulouse, reconnu comme autorité en cette matière, que, dans un ensemble harmonique, le compositeur ne devait se préoccuper que du rapport du chant avec la basse, et que les mouvements des autres parties étaient entièrement arbitraires. Surpris d'un pareil errement, et surtout du ton de conviction avec lequel il était débité, nous engageâmes ce professeur à consulter sur cet objet les traités d'harmonie, et à lire surtout avec soin les œuvres de musique religieuse de tous les bons compositeurs, depuis les contrepointistes du XXe siècle jusqu'à Chérubini.

Et, cependant, dans l'harmonisation des faux-bourdons du Vespéral de Toulouse, on n'a pas même pris soin de surveiller le mouvement entre le chant ou *sujet* et la basse, car ces deux parties présentent à chaque instant des successions de *quintes justes* ou *d'octaves,* en un mot la violation flagrante des règles harmoniques les plus élémentaires. Voyez d'abord et jugez.

Au *Deus in adjutorium*, à la pénultième note avant le repos du membre de chaque période ou *médiation*, au lieu d'un accord consonnant, base invariable de l'harmonie qui devrait toujours s'y rencontrer, on a mis un accord de quarte, quinte et octave.

Au Ier mode, en élevant trop la base, on a fait croiser les voix, ce qui produit une harmonie de quarte et sixte; mais ce qui est bien plus grave, c'est que l'avant-dernière note porte un accord de septième dont la dissonance monte. Cette même faute se reproduit dans le premier mode irrégulier.

Au IIe mode, il y a plusieurs octaves entre la haute-contre et la basse.

Au IIIe mode, il y a des quintes justes entre le dessus et la basse, et entre celle-ci et le *plain-chant* ou *sujet*.

Au IVe mode, les octaves et les quintes fourmillent et la terminaison y est contraire à la tonalité.

Au Ve mode, la basse fait un mouvement de septième réprouvé par les règles du contrepoint comme antimélodique, et la haute-contre et le sujet présentent également des octaves consécutives.

Au VIe mode irrégulier, les quintes et les octaves y sont nombreuses, comme, du reste, dans toutes les harmonisations de ce mode, messes et autres émanées de la même source; de plus, on omet, dans le chant du faux-bourdon une note essentielle vers la terminaison de la seconde période du verset.

Au VIIe mode, il y a des octaves et des fautes d'harmonisation.

Enfin au VIIIe mode, il y a également des octaves entre la haute-contre et la basse (1).

Profondément attristé du résultat de notre analyse des faux-bourdons du Vespéral de Toulouse, nous aurions espéré, du moins, trouver beaucoup mieux dans le Vespéral romain, édition de Dijon, adopté récemment dans notre diocèse; mais nous avons été cruellement déçu. Ici, c'est encore plus déplorable, car on y voit, non-seulement les accords les plus étranges, mais on y rencontre même des *fioritures*, c'est-à-dire un défaut de gravité que n'avaient point les faux-bourdons du Vespéral de Toulouse (2). Ainsi, à cet égard, les éditeurs de plain-chant de la patrie de Rameau ne sont pas moins répréhensibles que ceux de la cité de Clémence Isaure.

Hâtons-nous de dire que les chants des psaumes harmonisés selon les règles strictes et sévères de la science, et toujours convenables et religieux, c'est-à-dire conformes au type que nous avons indiqué, existent cependant; ils ne sont pas assurément un effet d'art purement imaginaire et à l'état de mythe, un idéal irréalisable, puisque nous les trouvons réalisés dans les faux-bourdons de Choron, de M. Danjou, et surtout dans ceux du *Directorium chori romani*, que M. d'Ortigue nous fournit dans son excellent *Dictionnaire de plain-chant* (3).

Les faux-bourdons du *Directorium chori romani*, qui, disons-le en passant, nous semblent convenir particulièrement aux diocèses qui ont adopté le rit romain, sont écrits à quatre parties : 1er et 2e dessus, taille ou ténor et basse. Comme dans tous les faux-bourdons en général, la taille y tient le chant liturgique. L'harmonisation en est correcte, et surtout parfaitement disposée pour l'effet d'onction religieuse qu'on a eu en vue. Les voix s'y trouvent dans les bonnes conditions de sonorité, sans viser toutefois ni à l'éclat, ni au brillant outré, peu convenable dans le lieu saint. Chaque mode est écrit dans le ton musical qui lui convient, eu égard à son caractère moral et au diapason général des voix.

Mais à la bonne harmonisation, il faut join-

(1) S'il faut dire toute notre pensée, tout ce que rapporte ici M. Labat, nous semble si étrange et même si effrayant que sans élever le moindre doute sur la véracité et l'exactitude de notre collaborateur, nous ne croirons complètement a la possibilité des énormités qu'il nous signale que quand les livres stigmatisés de la sorte auront passé sous nos yeux.

(2) De plus fort en plus fort. Il faut encore ici n'avoir que la foi de Saint-Thomas.

(3) Il faut qu'il y ait ici quelque confusion: On ne cite habituellement sous le nom de *Directorium chori* que le livre publié par Jean Guidetti a sous ce titre et qui contient a la vérité les tons ou modes des psaumes, mais ne renferme aucun faux-bourdon, du moins dans les éditions que nous avons eues entre les mains, et si quelque édition en renferme, bien certainement ils ne sont pas de Guidetti. Le rédacteur en chef du Plain-Chant a aussi publié des faux-bourdons avec toutes les terminaisons et avec les intonations des cantiques évangéliques. On les trouve dans l'*Appendice* de son *Cours complet de Plain-Chant*, p. 593. (Repos, Paris.)

dre aussi la bonne exécution. Il ne faut point perdre de vue que le chant du faux-bourdon est un chant d'ensemble où chaque partie doit s'effacer pour concourir à l'effet général. Une seule partie a le droit de dominer, c'est celle du chant, c'est-à-dire du *sujet;* les autres parties, en offrant entre elles les plus exactes proportions, doivent en quelque sorte se fondre dans celle-ci, la soutenir et l'embellir sans jamais l'étouffer. Que toutes les voix émettent le son avec netteté, fermeté, mais avec une certaine douceur, car rien n'autorise les sons forcés, le faux-bourdon veut être chanté et non crié. Que les voix de dessus réalisent dans leur timbre cette pureté enfantine qui leur communique tant de charme; que les basses donnent toujours sans rudesse cette rondeur majestueuse et grave qui impose; que les paroles soient bien articulées et la prosodie du texte rigoureusement observée; qu'il n'y ait point d'hésitation dans l'attaque, point de traînée, point de bavure, point d'oscillation dans le *recto tono*, point de sécheresse dans les terminaisons; que la justesse soit irréprochable; qu'on se garde surtout de l'improvisation dans les parties. et, à ces conditions, l'effet du faux-bourdon ne saurait être douteux.

J.-B. Labat.
Organiste de la Cathédrale de Montauban,
Membre de plusieurs Sociétés savantes.

NOTICE SUR JOSEPH BAINI (1).

I

Il est une cérémonie pratiquée dans les églises catholiques trois fois chaque année, aux *Ténèbres* des jeudi, vendredi et samedi saints, et qui, dans mon enfance, faisait toujours sur moi une vive impression. Voici en quoi elle consiste : On place sur un candélabre unique autant de cierges qu'il y a de psaumes à chanter dans la soirée, et l'on en éteint un à la fin de chaque psaume; enfin, quand le dernier cierge, placé au sommet, est demeuré seul, on l'emporte derrière l'autel et l'on chante dans l'obscurité le *Miserere*, ou, selon d'autres rites, des prières analogues qui terminent l'office.

Le souvenir de cette cérémonie me revint aussitôt à l'esprit quand j'appris la mort du savant et si respectacle abbé Baini, directeur de la Chapelle Sixtine à Rome. Il était le dernier représentant d'une École qui n'eut jamais d'élèves que dans la capitale de la chrétienté, mais qui, depuis Pierluigi de Palestrina, son immortel fondateur, avait compté un nombre infini de maîtres dont la renommée ne sortait guère du pays, dont le mérite éminent n'avait que peu d'appréciateurs, et dont les productions, dignes d'un meilleur sort, délaissées, ensevelies, oubliées, étaient finalement détruites dans les archives des églises et des couvents auxquels ces modestes et laborieux artistes avaient consacré leurs veilles. l'École napolitaine, si longtemps parfaite de grâce et d'aisance, de goût et d'expression, abondante en charmes de tout genre, semblait avoir vaincu sa mère. Elle lançait ses heureux et brillants élèves dans la séduisante carrière du théâtre, tandis que l'École romaine, grave et sévère, inébranlablement attachée à ses anciens principes, imposait tout d'abord à ses élèves son allure noble et posée, ses formes solennelles, sa majestueuse simplicité, les renfermant dans l'enceinte des églises et leur rappelant qu'il ne devait exister pour eux d'autre musique que celle qui élève l'âme des fidèles vers le grand Artiste de l'Éternité.

> On ne sut pas longtemps à Rome
> Cette *musique* entretenir (1);

elle dégénéra singulièrement pendant le dix-huitième siècle; mais quelques musiciens, fidèles au culte musical de leurs pères, conservèrent précieusement le feu sacré, transmettant à leurs élèves les secrets pour l'entretenir. C'était le pieux et savant artiste, sur lequel je vais offrir quelques renseignements, qui le dernier devait veiller devant l'antique foyer où il se conservait, et le voir s'éteindre, malgré ses efforts pour lui rendre l'éclat dont il avait brillé à une autre époque.

Joseph Baini naquit le 21 octobre 1775, à Rome, où son père, Antoine Baini, exerçait l'état de tailleur; sa mère était de Sienne et se nommait Catherine Nesi. Antoine était d'origine vénitienne et l'aîné de quatre frères, dont un fut sculpteur, l'autre peintre et le troisième compositeur d'une certaine réputation (2). Joseph, dont la renommée musicale devait être bien plus étendue, était l'aîné de trois fils et d'une fille nés de l'union d'Antoine et de Catherine. Il fréquenta de bonne heure les classes du Collége romain, puis, à l'âge de treize ans, fut, à la suite d'un concours, reçu parmi les

(1) Lorsque j'appris en 1844 la mort du savant et illustre abbé Baini, qui avait été mon troisième maître et mon ami, je me hâtai d'écrire une *Notice nécrologique* qui parut dans la *Gazette musicale de Paris*, année 1844, p. 327, et qui fut reproduite plusieurs fois depuis. Je n'avais eu a ma disposition ni le temps ni les matériaux nécessaires. Depuis cette époque, je suis plusieurs fois retourné à Rome et j'y ai fait de longs séjours. J'ai donc pu corriger et compléter mon travail, qui paraît ici pour la première fois sous sa nouvelle forme et devient absolument neuf.

(1) La Fontaine a dit, Fables xi, 7 :
> On ne sut pas longtemps à Rome
> Cette éloquence entretenir.

(2) Laurent Baini exerça les fonctions de maître de chapelle d'abord à Venise, sa ville natale; il se rendit ensuite à Rome, et, devenu maître de la basilique des Saints-Apôtres, il entra dans l'Ordre des Franciscains, mais bientôt il profita de la première invasion française pour quitter le froc. Il obtint alors la maîtrise de la cathédrale de Terni et plus tard celle de Rieti. C'est en cette dernière ville qu'il termina sa carrière. Il est auteur de quelques opéras dont on ignore même les titres, et de beaucoup de musique d'église. J'ai trouvé dans les papiers de Joseph Baini l'original d'un *Stabat* à deux ténors et basse, qui porte la date de 1792 avec cette inscription : « Per uso di Giuseppe Baini suo dilettissimo nipote. » Ce *Stabat* a été copié à Rome par M. Edmond Duval et gravé par ses soins dans le *Répertoire de musique d'église pour plusieurs voix et orgue en partition*, Recueil contenant un choix de chefs-d'œuvre inédits d'anciens maîtres et de compositions d'auteurs modernes, publié avec approbation et sous les auspices de S. E. R. Mgr le cardinal Sterckx, archevêque de Malines, par N.-A. Jansen, P.-F. de Voght et Edmond Duval. Bruxelles; Schott frères, IIe année, p. 101. On a eu tort de l'attribuer à Joseph Baini.

élèves internes du séminaire, également appelé séminaire *romain*. Là il fit ses études de belles-lettres, de philosophie et de théologie avec grand succès, remportant des prix chaque année, et s'attirant l'estime générale par son application et sa piété. La gravité habituelle de son caractère, dès-lors sérieux et réfléchi, lui valut l'honneur d'être chargé, selon les usages de l'établissement, de la surveillance d'une des salles d'étude.

Il étudiait en même temps le plain-chant par le système des muances, sous don Étienne Silveyra, religieux portugais, fort habile en cette matière (1), et il ne tarda pas à être désigné pour diriger le chœur en l'absence du maître. Aux jours de sortie, l'unique pensée du jeune Baini était de courir aux églises où l'on faisait de la musique ; il aurait bien voulu que Silveyra lui apprît à la lire, mais la règle du séminaire le défendait expressément. Pour contenter ses désirs, il dut donc avoir recours à d'autres moyens et ne chercher de ressources qu'en lui-même. S'étant procuré quelques livres, il se mit à étudier conjointement avec un de ses camarades, Michel-Angelo Del-Medico, qui, partageant son goût musical, se sentait arrêté par les mêmes obstacles. A force d'essais et de tâtonnements, ils parvinrent, sans autre guide que la connaissance du plain-chant et de ces détestables compositions en *plain-chant musical* (2) dont malheureusement l'usage est encore assez fréquent en Italie, à se rendre compte des figures rhythmiques et à lire aisément toute espèce de musique. Silveyra, voyant l'élève arrivé par lui-même à ce point, ne fit plus difficulté de l'exercer au solfége. Parmi les livres prêtés à Baini se trouvait de la musique de Palestrina, pour laquelle Silveyra professait une juste admiration ; il engagea Baini à la mettre en partition, lui disant que de la sorte l'immortel Pierluigi deviendrait son véritable maître ; l'onction de ces chants tout pleins de la divine essence, le rapport d'un grand nombre de motifs avec les plus pures mélodies anciennes, les artifices multipliés qui donnent à ces emprunts la valeur de compositions originales frappèrent vivement l'imagination du jeune séminariste ; bientôt il voulut savoir quel avait été le musicien dont les compositions produisaient sur son âme des effets si puissants. De cette époque datent ses recherches sur le grand homme à la gloire duquel la sienne s'unira désormais, comme ces élégantes incrustations si bien assorties aux meubles dont elles sont l'ornement, qu'elles semblent en faire partie.

(1) Le Père Silveyra, chapelain profès de l'Ordre militaire de Saint-Benoît d'Avis, le premier des Ordres religieux du Portugal, naquit à Villaviciosa, diocèse d'Evora, et mourut à Rome le 5 septembre 1802, âgé de quatre-vingt-huit ans, ayant conservé jusqu'à cet âge une voix de basse de l'étendue de deux octaves du *fa* grave au *fa* supérieur du ténor. Cette voix remarquable était aussi pleine de force, et d'une si parfaite justesse, qu'elle parcourait sans effort toute sa double échelle autant de fois que l'on voulait sans jamais varier d'un comma.

(2) En italien *canto fratto*.

Arrivé enfin au but qu'il se proposait, capable de lire la musique sans difficulté, et doué, au sortir de la mue, d'une voix magnifique, Baini éprouvait un vif désir d'aller faire sa partie dans quelqu'un de ces morceaux de Palestrina dont son imagination se nourrissait depuis longtemps. L'occasion ne tarda pas à se présenter : Un jour que la Chapelle Sixtine officiait dans une des églises de la ville, ainsi qu'il arrive assez souvent, les chapelains-chantres devant toujours être présents quand assistent le Pape ou le Collége des cardinaux, le jeune séminariste, alors âgé de dix-neuf ans, placé en arrière des chanteurs, à S.-Tommaso-di-Cantuaria, pouvant, en raison de sa haute taille, porter sa vue jusque sur le livre unique dont on fait usage à la chapelle apostolique, s'enhardit peu à peu, et enfin se joignit résolument à la partie de basse, attaquant les entrées avec autant de franchise qu'aurait pu le faire un lecteur consommé, et mariant sa belle voix à celle des chapelains de la chapelle pontificale, où l'on était alors de la plus grande sévérité sur les admissions, les recrues ne se faisant que parmi les voix les plus parfaites et souvent aussi parmi les chanteurs les plus habiles de l'Italie. On ne tarda pas, dans le chœur des chapelains-chantres, à s'apercevoir de l'adjonction momentanée de sa voix, sur laquelle on lui adressa des compliments en l'engageant à se présenter au concours alors ouvert pour une place de basse, qui ne pouvait manquer de lui appartenir. Baini répondit que la chose n'était pas possible puisqu'il n'avait point terminé son séminaire et n'était aucunement dans l'intention d'interrompre ses études théologiques. Les chapelains-chantres, qui ne voulaient pas perdre l'occasion de s'adjoindre un aussi bel organe, firent intervenir le maître des cérémonies du palais, et le Pape lui-même fut informé de l'affaire ; les difficultés s'aplanirent, et, après en avoir obtenu l'autorisation de ses supérieurs, il se présenta au concours et fut reçu, le 2 mars 1795, en qualité de baryton, car, bien que doué d'une puissante voix de basse qui donnait aisément le *mi* bémol au-dessous de la portée de clef de *fa*, il montait avec une semblable facilité au *sol* du ténor sans que le volume vocal cessât d'être proportionné. Les choses furent arrangées pour qu'il pût terminer ses études tout en satisfaisant aux devoirs que son emploi musical lui imposait. Il reçut alors des leçons de chant de l'abbé Bianchini, chantre pontifical, ancien des basses et par conséquent directeur de la chapelle, qui ne voulut recevoir aucune rétribution de son élève (1).

Baini acheva donc ses cours de philosophie et de théologie au séminaire romain. Accusé plus d'une fois par des maîtres ou des condisciples, jaloux de ses talents et de sa capacité, de négliger les travaux religieux et littéraires pour la musique, et de donner pour siennes des Dissertations qui ne lui appartenaient pas,

(1) Xavier Bianchini mourut le 2 février 1801.

ses professeurs prirent énergiquement sa défense, et lui-même répondit à ces attaques calomnieuses en continuant à remporter les principaux prix des classes qu'il fréquentait.

Enfin ses études ecclésiastiques étant terminées et ayant atteint l'âge fixé par les canons, il fut ordonné sous-diacre le 1er avril, diacre le 23 décembre 1797 et enfin prêtre en 1798. Quittant alors le séminaire, il rentra immédiatement dans la maison de son père, qui s'était toujours empressé d'aider à ses études musicales, lui achetant tous les livres et ouvrages qu'il pouvait désirer. Malheureusement pour lui, au moment même où il commençait cette vie retirée et laborieuse qu'il a toujours menée depuis, il se trouva singulièrement troublé et contrarié par l'entrée des Français à Rome, le 28 janvier 1798, et l'établissement d'une république romaine qui anéantissait le gouvernement papal et conduisait dans la terre d'exil le chef de l'Eglise catholique.

Baini, fort jeune encore, se compromit-il par un zèle indiscret ou bien s'exagéra-t-il les craintes d'ailleurs fort naturelles que pouvaient lui inspirer la présence des étrangers, l'absence du souverain et l'organisation du nouveau gouvernement? On ne saurait le dire; mais il est certain qu'il s'éloigna de Rome et se rendit à Castel-Sant-Elena, dans les environs de Perugia où il habita la maison hospitalière d'un de ses amis et condisciples. Il y resta jusqu'aux premiers jours d'octobre 1799, époque à laquelle une armée napolitaine venait d'occuper Rome, exerçant de cruelles vengeances contre les partisans des idées françaises.

Cependant Pie VI avait cessé de vivre le 29 août de la même année, et le conclave s'était réuni à Venise. Baini rassembla aussitôt ses confrères de la chapelle et leur proposa de chanter chaque jour la messe du Saint-Esprit, ainsi qu'il est d'usage pendant toute la durée des conclaves. Cette proposition ayant été agréée, la messe se chanta quotidiennement à Santa-Maria in Vallicella, où les chapelains-chantres ont leur sépulture et un droit de patronat sur l'une des chapelles.

Ils anticipaient ainsi sur l'époque du rétablissement de leur collége, qui eut lieu lorsque Pie VII, élu le 14 mars 1800, fit à Rome son entrée solennelle, le 3 juillet suivant. Les bouleversements politiques amenèrent la suppression de quelques anciens usages de la cour pontificale, et les réunions du collége des chapelains-chantres appelées *les Communs* cessèrent d'avoir lieu. On donnait ce nom aux messes et offices des dimanches et fêtes que les chantres célébraient entre eux dans la Chapelle Sixtine, et qui leur servaient d'exercices en même temps qu'ils leurs valaient de légers profits nommés *soupes* (zuppe). Dans la vue de remplacer ces exercices, on décida de se rassembler deux fois la semaine pour exécuter de la musique *alla Palestrina* et au besoin faire des répétitions. Ce fut la maison de Baini qui fut choisie pour lieu des réunion bien qu'il fût le plus jeune du collége. Cet usage continua et dure même encore aujourd'hui (1); mais comme il n'y avait plus de *soupes*, l'ardeur se ralentit bientôt, surtout parmi les jeunes gens, et Baini, rapelant des temps plus anciens, disait avec douleur : « Jadis les vieux s'y empressaient, aujourd'hui les jeunes s'y refusent. »

Peu de temps après, c'est-à-dire en 1802, Baini commença ses études de composition sous Joseph Ianacconi, compositeur des plus instruits et des plus laborieux, tout imbu des principes de l'ancienne Ecole romaine, dont il avait profondément étudié toutes les ressources. On sent quel progrès pouvait faire un élève tel que Baini; aussi Ianacconi avait-il coutume de dire : « L'écolier en sait plus que le maître. » Mais Baini n'acceptait aucunement un tel éloge, et, parvenu au plus haut degré parmi les compositeurs du style antique, il n'hésitait pas à imprimer, longtemps après la mort de Ianacconi, cette phrase aussi glorieuse pour l'un que pour l'autre : « Je conserve plusieurs de ses compositions, et plus je les examine, plus elles augmentent en moi le sentiment de mon insuffisance. Je ne méritais pas le bonheur de l'avoir pour maître (2). »

En 1804, Baini s'était déjà fait connaître par plusieurs compositions dans le style palestrinien, le seul qu'il ait jamais cultivé. Ces premiers travaux bien accueillis à Rome, excitèrent parmi ses confrères une admiration qui dut contribuer, avec ses autres qualités personnelles, à le faire nommer d'abord secrétaire, puis maître de la chapelle pour l'année (3). Dès-lors sa situation ne changea plus jusqu'à sa mort excepté pendant le temps où Pie VII fut éloigné de Rome. La simplicité de ses goûts et par conséquent la modicité de ses dépenses l'empêchèrent toujours d'en désirer davantage.

Adrien DE LA FAGE.

(*La suite prochainement.*)

(1) Maintenant ce ne sont plus que de simples répétitions du répertoire courant, faites surtout en faveur des nouveaux admis, qui, de la sorte, acquièrent l'habitude qui leur manque.

(2) Memorie della vita di Palestrina, t. II, p. 67.

(3) Pour ceux qui ne connaissent pas les usages particuliers de la chapelle pontificale, il est nécessaire d'expliquer en quoi consistent ces différents emplois. Le *secrétaire* note sur un registre les petits faits historiques qui surviennent dans la chapelle, vérifie les présences et, en outre pointe et met a l'amende. Le *maître* veille a la bonne exécution, a soin que les chantres soient prévenus de ce qui doit être fait, et désigne les morceaux à chanter, en prenant au besoin les mesures nécessaires pour une bonne exécution. Le *camerlingo* communique avec le gonvernement, reçoit l'argent et le distribue à ses collégues, etc. Ces trois emplois sont électifs et la durée des fonctions est d'une année. La charge de *directeur* c'est-a-dire l'emploi de battre la mesure, appartient de droit au doyen des basses dans les morceaux chantés en chœur, dans les morceaux concertés a l'ancien des concertants.

L'abondance des matières nous force à renvoyer le BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE au mois prochain.

Les Abonnés à la 2me année du PLAIN-CHANT, sont priés d'envoyer un bon sur la poste à l'ordre de l'Administration, 70, rue Bonaparte; ou l'on trouve quelques exemplaires du *texte* et de la *musique* de la 1re année.

E. REPOS, *Editeur responsable.*

§ IV

NOUVELLES

En l'année 1860, la fête de Sainte-Cécile (22 novembre) a été célébrée dans plusieurs de nos départements, avec une solennité jusqu'à présent inusitée, grâce à la présence des sociétés chorales qui vont chaque jour se multipliant sur toute l'étendue de la France.

A Bayeux (Calvados), à Baume-les-Dames (Doubs), à Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme), à Clermont (Hérault), à Cognac (Charente), à Dozul (Calvados), à Dunkerke (Pas-de-Calais), à Falaise et à Flers (Orne), à Lyon (Rhône), à Lodève (Hérault), à Marignane (Bouches-du-Rhône), à Montauban (Tarn-et-Garonne), à Nantua (Ain), à Périgueux (Dordogne), à Reims (Marne), à Ruffec (Charente), à Tonneins (Lot-et-Garonne), à Barbézieux (Charente), etc., cette fête a donné lieu à l'exécution de messes, de motets, à des exécutions de morceaux d'harmonie, etc., le tout quelquefois sur une assez grande échelle, et où l'on a pu louer également le zèle des maîtres et l'application des élèves.

— En quelques localités, cette solennité a eu un caractère tout particulier, soit par les compositions nouvelles qu'on y a entendues, comme par exemple à Poitiers, où l'on a chanté pour la première fois une messe à grand orchestre, de M. Camille de Vos, qui doit prochainement être publiée, et sur laquelle on trouvera un long article dans l'*Orphéon* du 15 décembre dernier.

— A Cette, la société chorale a eu l'heureuse pensée de faire bénir la médaille d'or qu'elle a remportée au concours de Beaucaire; les membres de cette société s'étant réunis dans l'église Saint-Joseph, choisie pour cette solennité, M. le curé, dans une chaleureuse improvisation, a donné d'utiles encouragements à leur zèle artistique et religieux. Les élans de leur reconnaissance envers le suprême Dispensateur de tous succès se sont traduits dans le chant d'un *Te Deum* composé par leur directeur, M. Gustave Bénézech, dont le talent éprouvé n'a pas besoin de nos éloges. Un *O Salutaris*, du même auteur, a été rendu avec beaucoup d'ensemble.

— A Perpignan, la fête de Sainte-Cécile a été célébrée dans la cathédrale, sous la direction de M. Baille, qui conduit avec tant d'habileté la société chorale de cette ville. A la réunion qui a suivi la messe, M. Sylvestre Villalongue a lu les vers suivants, qui auraient été applaudis à Paris et partout, comme ils l'ont été dans le département des Basses-Pyrénées :

Voici votre étendard, le respect l'environne,
Et la gloire l'attend dans un prompt avenir;
Sur sa lyre je vois la première couronne
Que vos chants sauront obtenir.
Travail, ordre, progrès, tels sont les mots sublimes
Que l'on verrait brodés en or sur ce velours,
Si, mieux qu'en lettres d'or, dans vos cœurs magnanimes
Ils n'étaient gravés pour toujours.
Le travail, c'est la paix; l'ordre, c'est l'harmonie
Qui doit régler vos pas à toute heure, en tout lieu,
Et le progrès enfin, c'est la route infinie
Qui va de l'homme jusqu'à Dieu.
Malgré tous vos efforts, votre sainte devise,
Malgré vos chants sacrés qu'on écoute à genoux,
Il se peut qu'une voix, dans la foule, vous dise :
Orphéon, pour qui chantez-vous?
Chantez, enfants, chantez vos hymnes les plus belles,
Un pauvre tend la main et dit : *Chantez encor.*
L'Orphéon, croyez-moi, peut déployer ses ailes,
Nul n'arrêtera son essor.

— Le nouvel *Orphéon* ouvert à Saint-Mandé, près Paris, était inauguré le 7 novembre dernier, par M. Quichon, adjoint au maire. M. Quichon a fait ressortir en même temps, que les avantages attachés à la connaissance de la musique. les sacrifices que la commune devra s'imposer en faveur de ce Cours, et le dévouement, sans borne, de son directeur, qui vient de Paris, en faisant trois kilomètres, pour donner gratuitement une éducation musicale et moralisatrice.

Le cours, à son ouverture, avait 34 élèves, dont 7 hommes seulement; aujourd'hui, il y a 38 élèves, et seulement 12 enfants. Les enfants font donc place aux hommes, dont le nombre augmente à chaque séance. Le jour de Noël, cette société était déjà en mesure d'exécuter un *Salut*, de la composition de M. Denaudin, son directeur.

— En mentionnant quelques-unes des sociétés chorales qui, dans les départements ont fait exécuter des messes à l'occasion de la fête de Sainte-Cécile, gardons-nous bien d'omettre que partout ces solennités ont été suivies de réunions consacrées aux épanchements de l'amitié et de la joie, apanage ordinaire des fêtes patronales, et, ce qui les rend plus recommandables que tout le reste, terminées par des quêtes aux profit des pauvres. En quelques endroits ces quêtes ont été fort productives.

— On a toujours plaisir à voir les temples catholiques des pays où la majorité de la population ne suit pas le culte, se trouver en état d'embellir leurs églises et d'y célébrer l'office divin dans toute sa pompe. Dernièrement encore, dans la ville de Mulhouse, on inaugurait à la nouvelle église catholique, sous les auspices de la Commission administrative, et en présence d'une société nombreuse et brillante, que la solennité musicale annoncée pour la circonstance avait réunie dans la nef et dans les galeries, un orgue d'une dimension proportionnée à l'édifice. C'était la première fois que le public avait accès dans cette nouvelle église, dont l'architecture intérieure, aujourd'hui terminée, fait le plus grand honneur à M. Schaire. — M. Thurner, le savant organiste de l'église Saint-Charles de Marseille, a fait ressortir dans quelques morceaux de genres différents les beautés et les ressources du magnifique instrument établi par M. Cavaillé-Coll, dont le nom se rattache à tant d'autres instruments célèbres de la capitale, des départements et des pays étrangers. La consécration solennelle de l'église a eu lieu peu de jours après. A cette occasion, l'*Orphéon* de Colmar, réuni à la *Concordia* de Mulhouse, a exécuté, avec le plus grand soin et le plus grand succès, une messe nouvelle de M. Joseph Heiberger.

— Nos lecteurs auront remarqué que depuis son sixième numéro (juin 1860), le Plain-Chant avait porté comme sous-titre *Revue de liturgie romaine et de musique sacrée;* la suppression de la première partie de ce sous-titre au premier numéro de la seconde année pourrait inquiéter quelques-uns des souscripteurs, si l'Editeur-Propriétaire n'avait pris à l'avance le soin de les rassurer. Editeur spécial des livres *liturgiques*, en laissant le Plain-Chant à sa première et principale destination, savoir la *musique sacrée*, il ne songeait aucunement à priver ses nombreux clients d'une *Revue* qu'il sait être fort de leur goût et conforme à leurs études habituelles. En donnant plus de latitude à la partie musicale, il a eu soin d'en faire autant pour la partie liturgique, et dans ce but il ne pouvait mieux faire que de fonder une autre feuille mensuelle entièrement consacrée à la liturgie. C'est aussi ce qu'il a fait, et déjà nous avons vu paraître le premier numéro de la Paroisse, *Revue liturgique, canonique, littéraire et archéologique.* Ce premier numéro donne grande envie de voir ceux qui le suivront, car il annonce quantité d'articles importants fort dignes d'intéresser, non-seulement les lecteurs qui s'occupent de recherches liturgiques, mais tous ceux qui désirent être tenus au courant des réglements et décrets anciens ou nouveaux qui tiennent à l'exercice du culte catholique. Les décisions de la *Sacrée Congrégation des Rites* s'y trouveront relatées avec exactitude, et à plus forte raison, comme on le pense bien, les brefs du Saint-Père qui ont pour but de régler quelque point de la liturgie et d'accorder à de certains diocèses des privilèges spéciaux, d'appliquer des indulgences à certaines pratiques religieuses, etc. Le premier numéro, publié le 15 janvier, peut déjà faire comprendre tout l'intérêt que ce journal doit exciter dans le clergé catholique et dans tout le monde religieux. Personne, assurément, ne s'étonnera de notre empressement à recommander une feuille consacrée à des travaux qui touchent aux nôtres par plusieurs points, et qui porte avec elle sa recommandation la plus puissante dans la personne de ses trois principaux rédacteurs, MM. les abbés Jouve, Barbier de Montault et Vanson, si avantageusement connus par le mérite de leurs travaux antérieurs.

PARIS. — IMPRIMERIE A.-E. ROCHETTE, RUE D'ASSAS, 23.

— DEUXIÈME ANNÉE. — FÉVRIER 1861, N° 2. —

LE PLAIN-CHANT

REVUE MENSUELLE

DE MUSIQUE SACRÉE, ANCIENNE ET MODERNE

ET D'ÉDUCATION MUSICALE

Rédacteur en chef : ADRIEN DE LA FAGE.

PRIX DE L'ABONNEMENT PAR AN, DE JANVIER 1861 :

FRANCE : Texte, Chant, Musique et Orgue, 10 fr. — Texte seul, 6 fr. — ANGLETERRE, ESPAGNE, BELGIQUE, SUISSE, HOLLANDE, PIÉMONT, 12 fr. — ÉTATS-ROMAINS, ÉTATS-UNIS, RUSSIE, AUTRICHE, TURQUIE GRÈCE, 14 fr.

Adresser un bon sur la poste à l'ordre de E. REPOS, libraire-éditeur, 70, rue Bonaparte, Paris.

Les articles qui ne portent ni signature ni lettres initiales, sont du Rédacteur en chef, ainsi que les notes don le renvoi est indiqué par des chiffres arabes ; les notes où sont employées les lettrines appartiennent aux auteurs des articles. Lorsque le Rédacteur a fait des additions à ces notes, elles en sont séparées par un —.

AUX LECTEURS.

Encore un *Avis* en tête de la feuille, va-t-on s'écrier en recevant ce deuxième numéro de l'année 1861. Ne sait-on pas bien ce que signifient les avertissements de ce genre? En dernière analyse ne veulent-ils pas toujours dire : Lisez ce que nous vous adressons, la chose en vaut bien la peine ; quand vous l'aurez lu et fait lire à vos amis, ne manquez pas de répéter partout que chacun en a été enchanté, nous ne vous démentirons qu'autant qu'il sera nécessaire pour faire croire à notre modestie qui, comme l'on sait, est l'apanage ordinaire de tous les écrivains.

Rassurez-vous, bons et bénévoles lecteurs. Nous avons la prétention d'être, du moins dans le PLAIN-CHANT, des hommes sérieux, et quand nous parlons de notre dévouement à la musique sacrée, du désir que nous avons de la voir prospérer et grandir, nous parlons, faut-il ajouter hélas! preuves en main. Mais pour le moment il ne s'agit point de cela.

C'est de notre feuille seulement que nous avons à nous occuper. Il s'en faut que le premier numéro ait été complétement ce que nous aurions voulu qu'il fut. Nous étions pressés par le temps et par les embarras inévitables au moment d'un changement de rédaction et aussi d'un changement d'imprimerie. D'autres embarras plus grands encore se présentaient en ce qui concerne la partie de musique pratique annexée au PLAIN-CHANT. Néanmoins on a dû trouver quelque importance et quelque intérêt dans les pièces qui composent la feuille de janvier, et nous espérons que février et les mois qui le suivront satisferont davantage encore ceux qui nous accordent leur confiance.

On nous a demandé des articles de doctrine; nous essaierons de répondre à ce désir, en faisant toutefois observer d'abord que les travaux de ce genre ne sont d'ordinaire pas très-bien placés dans une feuille périodique où l'on est toujours gêné, non-seulement par l'espace, mais aussi par l'impossibilité pour l'auteur de faire lire tout d'un trait ce qui forme un ensemble où les préceptes se tiennent nécessairement les uns les autres. Pour les articles d'histoire ou d'érudition, il suffit de se rappeler en gros ce qui a précédé; les faits se déroulent successivement, et si le lecteur ne saisit pas immédiatement toutes les conséquences qu'il

est possible d'en déduire, du moins il acquiert des connaissances nouvelles, ou complète ce qu'il savait déjà.

Dans les questions purement doctrinales il en est autrement : On cesse bientôt de comprendre si la matière n'est pas étudiée tout d'un trait; et quand, dans une feuille périodique, l'on a l'intention d'exposer de pareilles questions, surtout si cette feuille ne paraît que de mois en mois. La seule ressource est de scinder la matière en en traitant bien les détails, sauf lorsqu'elle est arrivée ainsi à un certain point de développement, à rappeler brièvement comment les matériaux de l'édifice ont pu être employés à sa construction.

L'autre raison qui nous détourne de traiter *ex cathedra* autre chose que des détails, c'est qu'il existe sur le plain-chant et la musique une multitude de Traités où chaque écrivain a exposé la matière à son point de vue et auxquels on peut recourir. En cherchant un peu, l'on finira par trouver à être servi selon son goût; à cet égard le Plain-Chant s'efforcera de diriger les indécisions. Quoique le rédacteur en chef ne soit pas ici seul en cause, ses propres idées domineront inévitablement dans l'ensemble de la feuille. Il les a plusieurs fois fait connaître en différents écrits, et l'on doit les prendre pour ce qu'elles valent. Ceci ne veut pas dire qu'il ne les défendrait pas dans l'occasion, de même qu'il est homme à s'exécuter de bonne grâce s'il lui est nettement prouvé qu'il a tort.

C'est donc principalement sur les points de détail que nous renouvellons ici à ceux qui nous accordent leur confiance, la prière de nous adresser leurs observations, soit pour s'aider de nos conseils, soit pour nous donner ceux dont nous pourrions avoir besoin.

Nous avons fort regretté que le numéro de janvier n'ait point contenu de *Bulletin bibliographique*, car cette partie de notre feuille, telle que nous la concevons, doit être extrêmemement utile à tous ceux qui s'occupent de musique sacrée, et surtout à MM. les auteurs ou éditeurs qui se plaignent souvent avec raison de la négligence qu'apportent les journaux à parler des ouvrages nouveaux lorsqu'ils n'y sont pas directement intéressés. En agir de la sorte, c'est manquer à ses devoirs envers le public et se jouer de sa confiance. Si souvent autrefois on ne le servait pas mieux, on le respectait davantage ou du moins on en avait l'air. Aujourd'hui l'on se moque à peu près ouvertement de lui, et sous ce rapport beaucoup d'écrivains qui s'occupent de musique sacrée semblent avoir voulu primer tous les autres.

Nous saurons faire en sorte de n'être pas confondus avec eux. On reconnaîtra nous l'espérons dans les rédacteurs du Plain-Chant des hommes qui parlent de ce qu'ils savent, et quand on les aura entendus quelque temps, on ne tardera pas à s'apercevoir qu'ils méritent d'être écoutés.

D'ailleurs, si l'on n'a pas oublié l'avis placé en tête du numéro de janvier, on a pu voir que leur prétention n'est pas et n'a jamais été d'être seuls à parler; ils appellent la discussion, ils lui ouvrent leurs colonnes dans les limites raisonnables. Ils sont disposés à profiter de tout ce qu'on pourra leur dire et leur conseiller pour le bien de la musique religieuse, ponr le progrès de l'instruction musicale.

Ils sont aussi fort disposés à recevoir toute observation qui concernerait purement la feuille à la rédaction de laquelle ils concourent et autant que possible à y faire droit, après toutefois avoir rappelé qu'il est impossible de satisfaire tout le monde en même temps :

Est bien fou du cerveau,
Qui prétend contenter tout le monde et son père,

a dit notre La Fontaine (1), et ce genre de folie ne sera pas le nôtre.

Au reste, comme on le pense bien, c'est principalement sur ses points litigieux de la musique sacrée que nous appelons l'attention et les conseils des lecteurs.

Que tous ceux qui sont en mesure de nous aider de leur appui en quelque manière que ce soit, songent bien que c'est réellement la musique religieuse qu'ils soutiennent, celle qui, plus que tout autre, est de nature à favoriser le véritable progrès de l'art; qu'ils s'associent donc résoluement à notre pensée et concourent à sa réalisation en unissant leurs forces aux nôtres.

Lorsque tant de gens vont brûler leur encens sur l'autel de ces dieux qui ont des yeux et ne voient point, des oreilles et ne sauraient entendre, l'autel où fume le nôtre, l'autel du Dieu vivant sera-t-il abandonné! Ne sait-on plus que de là seulement peuvent partir ces grandes pensées musicales, ces inspirations célestes si réellement supérieures aux choses de la terre que ceux qui en obtiennent la faveur s'empressent de les reporter avec effusion de cœur vers la source divine d'où elles sont émanées!

Adrien de La Fage.

(1) Liv. III, fables I.

§ I.

ACTES DE L'AUTORITÉ RELIGIEUSE OU CIVILE.

Par arrêté du préfet de la Côte-d'Or, M. Richert, ancien inspecteur des orphéons de la Côte-d'Or, est nommé inspecteur chargé de diriger et organiser dans toutes les communes du département l'enseignement de la musique vocale et instrumentale et le développement des sociétés orphéoniques. M. Félix Richert est auteur d'un ouvrage remarquable intitulé : *Cours élémentaire théorique et pratique de musique vocale* qui est à sa seconde édition et dont notre *Bulletin bibliographique* rendra compte (1). La société chorale qu'il dirige à Dijon est une des meilleures de France.

§ II.

MÉMOIRES, NOTICES, MÉLANGES

SUR LE GENRE DE MUSIQUE QU'IL CONVIENT LE MIEUX D'EMPLOYER A L'ÉGLISE PARTICULIÈREMENT DANS LES ÉGLISES DE FRANCE.

(Suite et fin) (2).

2e SECTION. — *De la musique idéale.*

La musique idéale est, comme nous l'avons déjà dit, celle qui est constituée sur les modes des Européens modernes; il faut, relativement aux usages de l'Eglise, y distinguer l'époque et le genre.

Comme la musique sévère tire son origine des chants de l'antiquité grecque et romaine, peut-être même judaïque et égyptienne, qui se sont conservés dans les livres de l'Eglise romaine; de même la musique idéale tire son origine du chant des peuples européens modernes. Dans tout le cours du Moyen-Age et même jusqu'après l'époque de la Renaissance des lettres, les compositeurs et les musiciens instruits ne donnaient leur attention qu'à la musique sévère et ne traitaient *ex professo* que cette sorte de musique. La musique idéale, ou vulgaire, leur semblait indigne de leurs soins; peut-être aussi les compositions d'alors pensaient-ils qu'elle n'avait pas pris encore des développements assez importants pour être, en effet, digne de remarque. C'est ainsi que les érudits et les rhéteurs des temps que nous venons de citer, ne s'occupaient nullement des langues vulgaires, mais seulement des langues de la littérature ancienne, qui seules alors offraient un corps régulier de grammaire et de littérature. Mais à l'époque où les langues modernes atteignirent un degré de perfectionnement qui les rendit capables de rivaliser avec les langues des peuples qui nous ont précédé, à cette même époque, dis-je, la musique moderne commence à prendre une attitude remarquable, une constitution propre, des principes fixes, à créer des genres diversifiés dont elle se forme bientôt un vaste et puissant domaine. Toutefois, ainsi que nos langues, ce fut en marchant sur les traces de la musique ancienne qu'elle parvint à ce degré d'importance et de considération; née au sein de l'Eglise, la musique idéale conserva longtemps, sinon la constitution, du moins la tournure et le caractère de la musique ecclésiastique. Si l'on examine les compositions de ce genre qui ont été faites pendant la première moitié, je dirai même pendant la plus grande partie du dix-septième siècle, qui est celui où elle commença à devenir l'objet d'une étude spéciale, on trouvera jusque dans les pièces destinées au théâtre et même dans le récitatif, d'abord uniquement consacré à la scène, des formes presque ecclésiastiques, et très-souvent ce caractère extatique qui forme l'apanage de la musique religieuse. Aussi le style idéal de cette époque doit-il être regardé comme emprunté particulièrement aux usages de l'Eglise; mais par la suite des temps, à force d'être spécialement employée aux usages du théâtre et d'être continuellement appliquée à la peinture des images, à l'expression des passions, souvent même uniquement à la séduction et au charme des sens, la musique idéale a dû devenir exclusivement dramatique, et finir par se créer une constitution particulière et même entièrement contraire à celle de la musique ecclésiastique. Et, plus tard, ce genre de composition ayant généralement prévalu, on a vu s'opérer dans toute la pratique de l'art un renversement d'idées tout-à-fait étrange; c'est que la musique dramatique, d'abord seulement tolérée, puis introduite dans le chœur de nos églises, a fini par y devenir maîtresse et souveraine; elle a chassé la musique ecclésiastique de son propre domaine, et depuis longtemps les chœurs ecclésiastiques ne parlent plus à la divinité que le langage du théâtre.

Non-seulement l'édification a tout perdu à ce désordre; mais l'art même y a fait, en cette circonstance, une perte aussi considérable que

(1) Il se trouve à Paris chez Dezobry et Magdeleine, rue des Ecoles, 78, et chez Repos, rue Bonaparte, 70.

(2) Voir le n° de janvier, col. 10.

difficile à réparer : d'abord, par cet anéantissement de la musique ecclésiastique, tant sévère qu'idéale, il s'est trouvé privé d'une source abondante de variété et de jouissances pures; en second lieu, comme cette musique est la seule essentiellement classique, les études sont devenues plus relâchées, l'école est tombée dans une entière décadence, les vrais modèles du grand, du beau, du sublime, ont été oubliés, et les sublimes notions du caractère de la véritable expression ont été altérés en même temps que le sentiment de l'exactitude et de la beauté des formes. L'intérêt de l'art aussi bien que celui de la religion réclament donc d'une manière également pressante l'exclusion de la musique dramatique de nos églises et la réintégration de la musique *idéale ecclésiastique*. Ce que nous allons dire sur les espèces de ce genre de musique nous fera voir comment peut s'opérer cette restauration et sur quels objets doit porter la réforme.

La division des espèces de la musique idéale employée pour le service de l'église, est fondée communément sur le genre d'accompagnement propre à chacune d'elles. Quoique cette distinction ne soit pas essentiellement caractéristique, elle le devient par le fait, parce que le genre d'accompagnement qui leur est attribué influe beaucoup sur leur nature. D'après cette considération on en peut distinguer quatre espèces, savoir :

1° Celle qui se fait sans accompagnement.

2° Celle qui est accompagnée de la basse continue exécutée sur l'orgue, soutenu des instruments graves.

3° La musique concertée à petit orchestre, c'est-à-dire accompagnée, outre l'orgue, du quatuor d'instruments à cordes (1er et 2e violon, alto et violoncelle).

4° La musique à grand orchestre, c'est-à-dire celle qui, outre l'orgue et le quatuor d'instruments à cordes, admet encore les instruments à vent.

De ces quatre espèces, la première est fort belle, très-convenable à l'Église; elle se rapproche beaucoup, pour l'effet total, de la musique sévère, mais elle est d'un usage pénible, par la grande difficulté qu'éprouvent les chanteurs à exécuter sans accompagnement.

La seconde, celle qui s'accompagne de l'orgue, soutenu à volonté par les instruments graves, tels que violoncelle, contre-basse, etc., est beaucoup plus propre à être employée dans les églises; elle s'éloigne peu de la précédente quant au caractère; elle est d'une exécution facile et de l'effet le plus agréable; ajoutons à cela qu'il existe une quantité immense de pièces en tout genre, c'est-à-dire messes, psaumes, motets, de cette sorte de composition, faites aux plus excellentes époques de l'art et qu'il est facile de se le procurer, et de les imiter au besoin. Cette espèce est donc celle dont nous recommandons spécialement l'usage, parmi toutes celles de la musique idéale, et nous donnerons, en leur lieu, des conseils faciles à suivre pour en organiser l'emploi.

Lorsque les localités le permettront, on pourra sans inconvénient faire usage de la troisième espèce, celle où le quatuor est ajouté à l'orgue; celle-ci s'éloigne peu du caractère de la précédente; elle jouit, comme elle, du précieux avantage d'offrir des collections immenses de pièces composées à des époques favorables. Durante, Iomelli, Clari, Bach, Graun, Hændel, et une quantité d'autres auteurs estimables, ont composé presque uniquement en ce genre, et leurs ouvrages sont également recommandables sous le rapport de l'art et sous celui de l'observation des convenances.

Quant à la quatrième espèce, la musique à grand orchestre, elle doit, selon nous, être sévèrement bannie de l'Église, où elle n'est propre, tant par la nature de la composition que par les circonstances de l'exécution, qu'à introduire dans les églises le trouble et la dissipation : elle est en général d'une facture tout-à-fait moderne, d'un caractère entièrement dramatique; l'éclat et le bruit qui l'accompagnent sont entièrement contraires au calme et au recueillement qui doivent régner dans le lieu saint. Aussi elle est sévèrement défendue par les canons; son usage doit être regardé comme un véritable désordre, et s'il est des circonstances ou il est possible de la tolérer, ce sont seulement quelques occasions extraordinaires, telles que celles ou il s'agit de célébrer un grand évènement, d'en rendre des actions de grâces éclatantes, et d'imprimer à l'opinion publique une sensation remarquable (1).

La musique sévère dans toutes ses espèces, et dans la musique idéale celle qui s'accompagne de l'orgue et des instruments graves, sont donc destinées à fournir à nos cathédrales

(1) Ce qu'il faut surtout recommander, c'est que dans les occasions toujours assez peu communes (hors des chapelles princières), où l'on fait usage de la musique instrumentale, la partie des instruments soit comme celle des voix conforme à ce qu'elle est appelée à exprimer et à la sainteté du lieu dans lequel on l'exécute.

ou à nos principales églises les productions nécessaires à leur usage et qui peuvent allier le charme de l'art avec les convenances ecclésiastiques. Examinons à présent quelles sont les personnes qui doivent être employées à l'exécution de cette sorte de musique.

2me PARTIE. — *Du personnel de la musique des églises.*

Les musiciens employés dans le chœur des églises sont de deux espèces : 1° les compositeurs ou maîtres de chapelle ; 2° les concertants ou exécutants. Ceux-ci se divisent en chanteurs ou choristes, et en symphonistes ou instrumentistes. Nous parlerons donc successivement du maître de chapelle, des chanteurs et des instrumentistes, et après avoir discuté en particulier les qualités que chacun d'eux doit posséder, nous traiterons de la réunion d'un corps de musique pour la formation du chœur, et pour ne rien oublier de ce qui tient à la musique d'église, nous ajouterons quelques observations particulières sur l'emploi de l'orgue dans les églises de France.

ART. 1.—*Du maître de chapelle.*—Le maître de chapelle, autrement appelé dans les cathédrales de France maître de musique, est chargé : 1° de composer on de choisir la musique qui doit être exécutée dans l'église et d'en diriger l'exécution ; 2° de la composition du chœur et du choix des personnes qui doivent en faire partie sauf l'approbation de qui de droit ; l'exercice de fonctions aussi importantes exige des qualités qu'il est à propos d'examiner.

Pour être en état de composer ou de choisir la musique d'église, il faut qu'il en connaisse parfaitement la nature ; que l'on ne perde pas de vue ce que nous avons dit à ce sujet dans la première partie de cet écrit. Mais il ne suffit pas qu'il connaisse ce genre de musique, il faut qu'il l'aime, qu'il l'estime et qu'il le préfère à tous les autres genres, qualité très-rare, pour mieux dire, que l'on ne rencontre plus aujourd'hui chez les maîtres de chapelle, à cause de l'ascendant prodigieux qu'a pris universellement la musique dramatique. Cette réflexion est surtout vraie à l'égard des maîtres de chapelle français, dont les études sont plus faibles que celles des maîtres italiens ou allemands et sont d'ailleurs presque uniquement dirigés vers le genre dramatique, qui a pris parmi nous une prépondérance absolument exclusive, et c'est ce qui fait que ce défaut n'est point par ticulier au maître de chapelle, les idées de toutes les classes instruites de la société étant également formées en France à cet égard. C'est à regret que nous émettons cette opinion qui, sans doute, mécontentera quelques personnes estimables ; mais l'intérêt de la vérité et du bien général doit l'emporter sur les considérations particulières, le temps et la contemplation des modèles que nous avons précédemment indiqués et que nous ferons encore mieux connaître en d'autres occasions, remédieront successivement à ce désordre véritablement affligeant.

Pour se garantir de toute espèce de séduction, le maître de chapelle, non-seulement ne doit pas composer pour le théâtre, mais il doit, dans l'intérêt même de son art, s'en interdire la fréquentation et éviter d'entendre la musique qui lui est destinée, afin d'éviter des impressions qui ne manqueraient pas de se reproduire dans les compositions qu'il ferait pour l'église.

On trouvera, sans doute, cette doctrine excessivement sévère, et l'on m'objectera que de très-grands compositeurs d'église ont été en même temps de grands compositeurs dramatiques. Je répondrai que c'est précisément à la réunion de ces deux qualités dans les mêmes personnes qu'est due la décadence entière de la musique d'église ; et puisque l'on prétend employer la voie de l'exemple, j'ajouterai que les deux plus grands compositeurs de musique d'église, ceux qui forment en quelque sorte les deux colonnes sur lesquelles repose tout l'édifice de la musique ecclésiastique, tant sévère qu'idéale, PALESTRINA et DURANTE, étaient des personnages d'une piété exemplaire et dans un pays où les spectacles sont généralement fréquentés par tous les gens d'église (1), ils s'en sont interdit la fréquentation habituelle (2), et no'nt jamais voulu composer une seule ligne pour le théâtre, dans la crainte d'altérer la

(1) En Italie, les ecclésiastiques ne fréquentent plus *généralement* les théâtres : en quelques parties de la Péninsule les supérieurs tolèrent cette fréquentation, mais la chose se borne là, et en thèse *générale*, un prêtre qui se montrerait souvent au théâtre, perdrait beaucoup dans l'estime publique : aussi ceux à qui cela arrive ont-ils soin, toutes les fois qu'ils le peuvent, de quitter les parties les plus saillantes de leur costume. Il en est donc au fond, à cet égard, comme en France et en Belgique.

(2) Pour ce qui est de Pierluigi da Palestrina, il ne lui était pas difficile d'éviter la fréquentation des spectacles, car, à l'époque où il vivait, il n'en existait point ; quant à Durante, il est vrai que la piété de ce grand maître l'éloigna toujours des scènes lyriques qui brillaient alors de leur plus vif éclat.

pureté du genre auquel ils s'étaient consacrés.

Il ne suffit pas que le maître de chapelle connaisse bien la musique, il faut encore qu'il ait des connaissances de la littérature tant ancienne que moderne; il faut même qu'il ait des notions des sciences exactes et des sciences naturelles; mais je remets à une autre occasion ce qu'il y aurait à exposer sur cette matière, et pour éviter les longueurs, je passe aux articles suivants.

Art. 2. — *Des chanteurs.* — Ainsi que dans le maître de chapelle, nous exigeons dans les chanteurs attachés au service de l'église un attachement exclusif à l'étude et à la culture de la musique d'église et une prédilection d'ailleurs bien juste pour ce genre qui, aux beautés du genre dramatique, en réunit d'autres qui lui appartiennent exclusivement.

Les chanteurs sont divisés en deux sortes de voix : les voix d'enfants ou voix de dessus et les voix de tailles ou voix d'hommes. Voyons comment on parviendra à se procurer les unes et les autres.

Jusqu'à ce moment, pour se procurer des voix de dessus, on a employé un moyen qui, à la vérité, a atteint ce premier but, mais qui a entraîné des inconvénients ultérieurs. Il consistait à entretenir un certain nombre d'enfants, connus sous le nom d'*enfants de chœur*, réunis en une sorte de pensionnat, de communauté dite *Maîtrise de musique* ou *Psallette*. Ce moyen a, comme je viens de le dire, atteint le but en ce qu'il produisait des voix de dessus pour le service actuel de l'église; mais il présentait des inconvénients qui ont toujours paru fort graves aux personnes sévères et circonspectes. C'est que, comme l'éducation de ces enfants était essentiellement musicale et qu'en outre cette partie de leur instruction était spécialement fondée sur une musique effectivement dramatique, les élèves étaient accoutumés, dès l'enfance, à diriger leurs vues vers le théâtre, et la plupart, au sortir de la maîtrise, y portaient en effet leurs pas. Je ne ferai pas remarquer ici que cet établissement était, en outre fort dispendieux, et qu'il est peu de père de famille aisée, qui fut en état et dans la disposition de dépenser, pour procurer à son fils une bonne éducation, ce qu'il en coûtait pour en donner une assez médiocre à ces enfants de chœur, tirés la plupart des classes inférieures de la société.

En Italie, où le même besoin s'est fait sentir, on a eu recours à un autre moyen, qui présente les mêmes avantages, sans offrir les mêmes inconvénients. C'est de faire apprendre la musique et le chant (1) à de jeunes clercs élevés, dès l'enfance, pour le service de l'Eglise et destinés à l'état ecclésiastique. Nous ne voyons pas ce qui pourrait empêcher d'adopter en France cette méthode. Il existe aujourd'hui, dans la plupart des diocèses, des petits séminaires, des écoles secondaires ecclésiastiques, qui contiennent un grand nombre d'enfants élevés pour l'état ecclésiastique; qui empêcherait d'en choisir parmi eux quelques-uns, doués d'une belle voix et ayant de l'intelligence pour la musique, de leur enseigner le chant et l'orgue ou autre instrument propre à l'église et de les employer comme enfants de chœur pour le service du chant. Cette idée, que nous avons communiquée à des prélats respectables, a paru obtenir leur assentiment. C'est pourquoi nous ne craignons pas de la présenter ici : ce n'est point d'ailleurs une innovation, puisque comme nous venons de le dire, elle est fondée sur l'usage et l'exemple des églises d'Italie (2).

Les voix de taille sont de trois espèces : haute, moyenne et basse-taille. Ce sont les trois espèces de la voix des hommes adultes. Pour suivre le système que nous avons établi, elles seraient formées par ceux des élèves dont nous venons de parler qui, ayant conservé de la voix et ayant embrassé l'état ecclésiastique, feraient partie du clergé des églises, au chœur desquelles ils seraient attachés et seraient traités par des fonds pris sur le revenu de ces églises.

Art. 3. *Des instrumentistes.* — Les instruments en usage dans le chœur des églises doivent en général se réduire à l'orgue d'accompagnement, la contre-basse et le violoncelle, le basson ou le serpent (3). Ceux qui doivent être préférés sont : l'orgue d'accompagnement, le violoncelle et le basson, pour les motets on ajoutera ou l'on substituera le serpent au basson et la contrebasse au violoncelle pour l'accompagnement du chœur. Il est à désirer

(1) En Italie, on a, dans quelques séminaires, enseigné aux enfants non la musique, mais seulement le plain-chant, le plus ordinairement fort négligemment et dans le seul but de soulager les chanoines et chapelains-chantres des cathédrales, surtout pour la psalmodie. On a cherché quelquefois à tirer parti de ces jeunes gens pour la musique, en leur apprenant les parties qu'ils devaient chanter, mais cette opération n'a eu ni suite ni importance.

(2) V. la note ci-dessus.

(3) Je suis parvenu, il y a maintenant plus de trente ans, à faire bannir le serpent des églises de Paris. On lui a quelque temps substitué l'ophicléide, qui commence avec raison à disparaître.

que les symphonistes qui manieront ces instruments partent de la même école que les voix d'hommes. Il est à remarquer que les fonctions d'exécutants au chœur peuvent s'allier avec celle du saint ministère, car elles n'occupent celui qui en est revêtu que dans le moment même où il les exerce. Il n'en serait pas de même du maître de chapelle, qui serait absorbé par l'étude et l'exercice de son emploi (1).

Art. 4. *Composition du chœur.* — Un chœur ordinaire de cathédrale doit être composé comme suit :

1 Maître de chapelle,

Voix :
- 5 Premiers dessus,
- 4 Seconds dessus,
- 2 Haute-tailles,
- 2 Tailles,
- 4 Basse-tailles.

Instr. :
- 1 Organiste accompagnant,
- 1 Contrebasse,
- 1 Violoncelle,
- 2 Serpents ou Bassons.

Art. 5. — *De l'orgue.* — Sans craindre d'être accusé d'une trop grande sévérité, on pourrait placer ici quelques observations critiques sur la manière dont l'orgue est employé dans nos églises de France, sur l'usage où sont les organistes d'entremêler la récitation de l'office de pièces de musique d'un caractère tout-à-fait étranger, souvent même fort contraire à celui de la divine psalmodie. Cet abus mériterait certainement d'être réformé; nous n'insisterons cependant point sur cette question, afin de ne pas proposer trop d'objets à la fois, mais nous ne pouvons point nous empêcher de regretter que cet instrument ne soit point employé à l'accompagnement du chœur du peuple; c'est là sa véritable destination; c'est l'usage auquel il est employé dans toute l'Allemagne, usage qu'il serait facile d'introduire en France et qui serait bien préférable à celui qui est généralement répandu. C'est à NN. SS. les évêques et à MM. les membres des Chapitres de donner les ordres nécessaires; ils seraient d'une facile exécution (2).

Telles sont les principales vues que nous croyons devoir présenter ici sur l'organisation de la musique dans celles de nos églises où elle est susceptible d'être introduite. Les personnes qui les liront sans prévention et avec attention connaîtront, sans doute, qu'elles sont fondées à la fois sur une connaissance exacte et approfondie des principes de l'art musical et dictées par le sentiment des convenances et par un véritable esprit de piété et de religion. Ayant depuis longtemps médité ces matières, qui ont été et sont encore tous les jours pour nous l'objet de recherches et de travaux continuels, nous eussions pu nous étendre bien davantage; nous nous sommes contenté de ces premiers aperçus, sauf à donner par la suite et dans l'occasion, tous les développements et les éclaircissements qui pourraient sembler nécessaires. Quant à présent, nous nous estimerons heureux d'avoir, à une époque où tout appelle le retour des institutions consacrées par la sanction des siècles, d'avoir, disons-nous, fait entrevoir le désir et la capacité de concourir au rétablissement du bon ordre, dans les parties qui nous sont le plus familières, et si nous ne sommes point admis à cet honneur, il nous suffira que l'on nous sache, au moins, gré de nos intentions et de nos efforts.

Alexandre Choron.

(1) On en peut dire autant de l'organiste accompagnateur et même de l'organiste de grand orgue.

(2) Il n'est ici question que du *grand-orgue*, c'est-à-dire de celui qui est destiné à l'exécution de morceaux alternant avec le chœur, ou remplissant un temps convenu dans quelque partie de l'office. L'usage de l'*orgue d'accompagnement* n'existait point alors. Il a été introduit dans les églises de France en 1829 par celui qui trace aujourd'hui ces lignes et il est présentement d'un usage général.

DE L'HARMONISATION

ET DE L'ACCOMPAGNEMENT DU PLAIN-CHANT (1).

Que le plain-chant possède une harmonie dérivée de sa constitution tonale elle-même, et qui, par conséquent, lui soit propre et n'appartienne qu'à lui seul, c'est là un point acquis désormais à la science et en dehors de toute contestation. Mais, en admettant ce principe, les compositeurs sont loin de s'entendre, quand il s'agit de l'appliquer. La plupart, dominés, à leur insu, par l'influence de la tonalité moderne, ne peuvent se défendre de lui faire des concessions plus ou moins larges, dans l'harmonisation ou dans l'accompagnement du chant grégorien, et cela, disent-ils, dans le but de le rendre acceptable à des

(1) Fidèle à l'engagement pris par lui au moment où la direction du Plain-Chant lui a été confiée, (V. le numéro de Janvier, col. 8), le rédacteur en chef, insère cet article sans y joindre aucune observation, mais en déclarant que plusieurs des principes qui s'y trouvent exposés ne sont aucunement les siens et qu'il pourra dans des articles subséquents se trouver en opposition avec l'honorable auteur qui s'est acquis un si juste titre à la reconnaissance des amis des Beaux-Arts, quelle que soit leur manière d'envisager ceux-ci, par la composition de son vaste et savant *Dictionnaire d'Esthétique chrétienne,* ou Théorie du Beau dans l'art chrétien, l'architecture, la musique, la peinture, la sculpture et leurs dérivés, publié par l'abbé Migne, dans la troisième et dernière *Encyclopédie théologique,* dont ce travail forme le dix-septième volume (in-8°, Jésus, de 850 pages à deux colonnes); fr. 7 50; *franco,* 9 fr., au bureau du Plain-Chant, 70, rue Bonaparte.

oreilles peu faites à ce genre d'harmonie. Ils se flattent, moyennant cette espèce de compromis, de garder un juste milieu qui, en maintenant la tonalité grégorienne dans son essence, la dégage de ses aspérités, auxquelles vainement, selon eux, on tenterait d'habituer les fidèles qui fréquentent l'Office divin.

Pour moi, j'ai toujours regardé ces concessions, même les plus légères en apparence, comme fort regrettables, car elles altèrent nécessairement la tonalité ecclésiastique, par l'introduction d'un élément qui lui est complétement étranger. Il en résulte un genre hybride qui n'est ni de la vraie musique, ni du vrai plain-chant, et que ne saurait motiver la prétendue impossibilité de faire accepter à l'auditoire de nos églises l'emploi du contre-point grégorien dans toute sa rigueur. Or, cette impossibilité ne m'a jamais été bien démontrée. Je sais, au contraire, par une fréquente expérience, qu'il est moins difficile qu'on ne le croit d'habituer nos oreilles modernes à cette harmonisation rigoureuse du plain-chant, car, toutes les fois que j'ai essayé de la faire entendre à des organistes et même à de simples auditeurs qui n'en avaient pas la moindre notion, j'ai pu voir la profonde impression qu'elle faisait sur eux. « Voilà, disaient-ils, une harmonie bien pleine, bien mâle, bien religieuse, en un mot. Elle n'a rien de dramatique, de passionné, comme la musique, et elle offre une expression calme, majestueuse, qui s'adapte merveilleusement au culte divin » (1).

Si nos ancêtres ont pu se déshabituer de cette tonalité grégorienne, qui, durant des siècles, avait régné sans partage, et s'accoutumer à la tonalité, relativement fort moderne, de la musique, pourquoi, lorsqu'il s'agit de l'accompagnement du plain-chant, nos contemporains ne finiraient-ils pas aussi par s'accoutumer à l'harmonie qui lui est propre? Pourquoi ne comprendraient-ils pas que l'accompagnement d'un *Veni Creator* ou d'un *Te Deum*, à l'église, ne saurait se produire dans les mêmes formes que celui d'une romance langoureuse ou d'une marche guerrière, à l'Opéra? Une fois qu'on aurait admis non-seulement en théorie, mais encore et surtout en pratique, cette distinction, pour ne pas dire cette opposition bien tranchée entre les deux genres, il en résulterait une grande convenance au point de vue religieux, et, de plus, un nouvel ordre de sentiments et de beautés dans le domaine de l'art. Mieux partagés que nos pères, qui ne connaissaient d'autre musique et d'autre harmonie que le plain-chant et le contre-point (*a*), nous aurions, en outre, un élément qu'il ne soupçonnèrent même pas, la musique proprement dite qui, elle aussi, a bien son importance et sa valeur. Ainsi, l'Église conserverait intact, pour elle seule, l'antique chant grégorien avec son hiératique contre-point, et la musique, avec l'harmonie qui lui est propre également, resterait dans le domaine du théâtre et des concerts. Ainsi, chacune de ces deux grandes choses, ayant sa raison d'être, se développant dans ses conditions normales et dans son véritable milieu, tout y gagnerait, les convenances aussi bien que les progrès de l'art.

Mais, pour cela, il faudrait, une bonne fois pour toutes, que les musiciens, à commencer par ceux qui ont le plus d'influence par leur talent ou par leurs écrits, demeurassent convaincus que la moindre concession faite à la tonalité moderne dans l'harmonisation ou dans l'accompagnement du plain-chant, devient une porte ouverte à tous les abus. En effet, l'un prétendra ne pouvoir renoncer à l'emploi de l'*ut* dièse de l'accord de dominante *la, ut, mi*, qui revient souvent, comme cadence, dans les morceaux du 2e mode; l'autre se croira autorisé au fréquent emploi de l'accord de fausse-quinte, ainsi formulé, *ut* dièse, *mi, sol;* celui-ci ne se fera pas le moindre scrupule de moduler sans cesse, tout comme dans la musique, de la gamme d'*ut* à la gamme de *sol*, au moyen du *fa* dièse dans l'accord *ré, fa, la;* celui-ci ne craindra pas de s'aventurer dans l'accord de septième de dominante, avec tous ses renversements. Or, les uns et les autres auront également raison, une fois qu'on aura admis le principe vague et si élastique de la nécessité de certaines concessions de la tonalité grégorienne à la tonalité moderne; car, les deux ou trois motifs qu'on allègue à l'appui de cette prétendue nécessité, chacun pourra les mettre en avant pour justifier les libertés qu'il aura voulu prendre à ce sujet. Dès-lors, il n'y aura plus de raison, pour qu'en un temps donné, l'harmonie moderne ne finisse par absorber l'harmonie du plain-chant. Qu'il est triste, déjà, de voir certains accompagnements d'orgue publiés par des compositeurs pleins de mérite d'ailleurs, tout farcis de dièses et de bémols, qu'il eût été, cependant, si facile d'éviter. De tels exemples, surtout quand ils viennent d'hommes bien posés dans le monde musical, sont vraiment déplorables. Ils ne servent qu'à perpétuer les abus dont nous nous plaignons, en maintenant cette confusion des deux tonalités, que réprouvent la liturgie et le bon goût.

Or, ces abus subsisteront tant que les harmonisateurs de plain-chant ne voudront point se pénétrer de cette vérité, hors laquelle, pour le contrepoint ecclésiastique, il n'y a pas de salut, à savoir, que le contre-point n'admet, pas plus que le plain-chant d'où il dérive, nos modes majeur et mineur; ni, pour la formation et la succession des accords, d'autres règles que celles qui découlent de la constitution tonale grégorienne, qu'il doit suivre en esclave, sans jamais, sous aucun prétexte,

(1) Que les lecteurs se souviennent en lisant ceci de la *Note* du commencement de l'article.

(*a*) Sans doute, il exista durant le Moyen-Age et notamment durant le XIIIe siècle, une sorte de musique mondaine, qui avait ses allures à elle, ainsi qu'on peut le remarquer dans plusieurs airs populaires qui nous sont restés de ces temps reculés. Mais, entre ce genre de musique, dont le fond n'était que de la tonalité du plain-chant, et la musique moderne avec son caractère et ses immenses développements, il y a toute la différence du jour et de la nuit.

s'en écarter. Pendant des siècles, ces deux éléments, le plain-chant et le contre-point, ont vécus, côte à côte, en bonne intelligence; pourquoi en serait-il autrement aujourd'hui? Mais, on objecte à cela: 1° l'influence de la tonalité moderne, aux exigences de laquelle il serait impossible de se soustraire entièrement; 2° l'exemple de plus d'un maître en renom, et même celui de Palestrina.

Je répondrai prochainement à ces deux objections, dont la première m'a déjà fourni matière à quelques réflexions, et j'essaierai d'en démontrer le peu de valeur.

L'abbé Jouve.
Chanoine de Valence.

NOTICE SUR JOSEPH BAINI.

—

Second article (1).

En 1806, il rassemblait les *Règles particulières à la chapelle papale* pour les intonations du plain-chant, la manière de réciter les leçons, capitules, bénédictions, etc.; et c'est sans doute aussi à cette époque que doit être rapportée sa *Dissertation sur les modes du plain-chant grégorien*, et celle qui concerne le *Contrepoint en usage à la chapelle du Souverain Pontife*. L'année suivante, il composait un Office spécial pour la canonisation de cinq bienheureux, qui fut célébrée avec beaucoup de pompe le 27 mai 1807.

En cette même année 1807, il rédigea un petit Traité sur certains canons artificieux dont il faisait alors une étude spéciale. Il publia bientôt un travail plus important, sa *Lettre sur le Motet à quatre chœurs de l'abbé Marco Santucci, couronné a Lucques par l'Académie Napoléone comme travail d'un genre nouveau*. Il n'est que trop commun de rencontrer des académies qui accordent leurs récompenses de la manière la plus maladroite et même la plus ridicule; mais il était vraiment inouï et révoltant de voir celle de Lucque signaler comme nouveaux les chœurs quadruples, tandis que du quinzième au dix-huitième siècle l'on trouve quantité de musique à 8, 12, 16, 20, 24, 36 et jusqu'à 48 parties divisées en 2, 3, 4, 5, 6, 9 et 12 chœurs. Tel est l'objet de cette lettre instructive qui indique un grand nombre de productions en ce genre, et donne même à entendre que Santucci en avait eu connaissance. Elle est, il faut l'avouer, écrite avec une extrême acrimonie. On pourrait croire que Baini s'en aperçut lorsqu'elle sortit de dessous presse, car il supprima sinon toute l'édition, certainement la presque totalité des exemplaires; et s'il en existe encore, il faut qu'ils soient devenus bien rares, puisque sur les lieux mêmes je n'ai jamais pu parvenir à en voir un seul: il ne s'en est même trouvé aucun dans la bibliothèque de l'auteur et c'est sur le manuscrit que j'en ai pris connaissance (2).

(1) Voyez n° de janvier, col. 23.
(2) Baini parle de cet ouvrage de manière à faire croire qu'il a été imprimé, sans pourtant le dire positivement.

Deux ans plus tard, en 1809, Baini qui connaissait bien tous les inconvénients de la solmisation par muances, au moyen de laquelle il avait étudié, écrivit deux Dissertations sur les différentes méthodes de solfége. Dans la première, il mettait en avant une nouvelle méthode réglée sur les changements de mode; dans la seconde, il proposait de solmiser au moyen de douze syllabes, autrement par demi-tons.

Au milieu de ces travaux, les devoirs de sa profession ne cessaient pas un moment de l'occuper, et il en accroissait même le poids en se faisant inscrire dans la congrégation ecclésiastiques chargée d'instruire les enfants connus sous le nom d'*Ignorantelli*; on le voyait chaque jour à la Trinità-de' Monti, qui lui avait été assignée à cet effet, leur faire le catéchisme, les écouter en confession, leur prêcher des retraites et diriger leurs exercices religieux. Il fut plus tard mis à la tête de ces bienfaisants et généreux instituteurs de l'enfance pauvre et délaissée, et conserva cette direction jusqu'aux dernières années de sa vie; ce fut seulement peu de temps avant sa mort qu'il demanda et obtint d'être déchargé d'un poids que sa santé, complétement ruinée, ne pouvait plus soutenir. Il avait accepté dans l'origine cette direction, parce qu'il s'agissait d'un pur acte de charité; il refusa depuis la place de recteur du collége romain, qui à tous égards avait une bien autre importance et était convenablement rétribuée.

Ce furent peut-être ses fonctions aux *Ignorantelli* qui, ayant établi de fréquentes relations entre lui et les supérieurs de l'établissement des *Orfanelli*, lui firent accepter gratuitement pour élève de composition musicale un jeune homme de cette maison, nommé Giuseppe Giovannini, qui annonçait d'heureuses dispositions. En effet, au bout de quelque temps, tels avaient été ses progrès que Baini crut devoir l'autoriser à se présenter au concours pour obtenir le diplôme de *Maître* dans la *Congrégation de Sainte-Cécile*, diplôme exigé des compositeurs pour avoir le droit de battre la mesure dans les églises de Rome. Le jeune musicien ne fut point admis, et son maître se crut obligé de prendre sa défense dans une longue Lettre qu'il adressa aux membres de la congrégation, et à laquelle Ianacconi fit au nom de la société une courte réponse, qui amena une réplique de son ancien élève. Ianacconi, peu satisfait des explications de Baini, précisa et développa ses pensées dans des notes plus étendues écrites en marge de la première lettre du chantre pontifical. Toute cette polémique est restée manuscrite.

Du reste, on est obligé d'avouer que la raison n'était pas entièrement du côté de Baini; forcé de convenir avec les examinateurs que la réponse de la fugue, écrite par le jeune aspirant, était mauvaise, il se rabattait sur d'autres points, trouvant que la nature du sujet, les incidents particuliers, l'embarras naturel d'une épreuve solennelle rendaient l'erreur excusable, et que d'ailleurs les nombreuses qualités de l'ouvrage compensaient suffisam-

ment ce défaut fondamental. On put fort bien trouver que toutes ces raisons n'étaient pas également plausibles ; mais comme il arrive toujours lorsque, dans des circonstances analogues, les hommes vraiment instruits et maîtres de la matière prennent la plume, Baini répandit dans ses deux Lettres beaucoup de renseignements importants et de vues utiles. On doit particulièrement noter que cet homme si profondément versé dans la connaissance du plain-chant et du style antique trouvait avec raison ridicule que l'on examinât les aspirants au diplôme en leur faisant traiter des thèmes de ce genre dont l'étude leur était par la suite absolument inutile, et il proposait dès-lors de changer le mode du concours, ce qui, comme on le verra, s'effectua plus tard par son influence. Cependant, pour venir en aide à l'inexpérience des élèves et les mettre en état de se présenter à la Congrégation, même dans les conditions alors établies, il entreprenait un Traité des fugues sur le plain-chant qu'il n'a point achevé.

Les démêlés de Baini avec la congrégation de Sainte-Cécile étaient encore tout récents lorsqu'il dut reprendre la plume à l'occasion de la brochure intitulée : *Alli intendenti di contropunto* (sic), publiée à Terni par un certain Joseph Rossi qui, ayant proposé pour l'accompagnement de l'échelle une harmonie inadmissible, s'étonnait de n'avoir pas obtenu l'approbation de Baini, et l'attaquait grossièrement. Celui-ci, toutefois, ne fit pas plus imprimer sa réponse qu'il n'avait publié sa polémique au sujet de la société de Sainte-Cécile.

Les tracas et les contrariétés que put lui susciter la petite guerre de plume qu'il soutint en cette occasion étaient bien peu de chose en comparaison du dérangement qu'apporta dans sa situation le changement survenu par suite de l'enlèvement de Pie VII, et la nouvelle suppression de fait du collége des chapelains-chantres du palais apostolique, qui n'eut jamais lieu en principe, car il y eut toujours une *musique du palais* qui devait être prochainement réorganisée.

Baini, pendant tout le temps que Pie VII fut éloigné de Rome, s'occupa presque uniquement des fonctions de son ministère religieux, que beaucoup de prêtres romains se croyaient alors autorisés à négliger. Lui, tout au contraire, passait des journées entières à son confessionnal à S.-Silvestro-in-Capite, et telle était l'affluence des fidèles de tout âge, de tout sexe et de toute condition, qui venaient le charger de diriger leur conscience, que des pénitents se présentaient souvent même deux heures avant le jour; et il dut ainsi, durant un hiver très-rigoureux, se rendre dès cinq heures du matin à l'église sans que le froid, la neige et les autres inconvénients de la saison l'en détournassent jamais.

Le gouvernement d'alors, ou pour mieux dire la police si odieuse et si méprisable sur laquelle il s'appuyait, vit avec peu de satisfaction et même d'assez mauvais œil tant de personnes se grouper autour d'un prêtre que l'on savait attaché nécessairement à l'ancien ordre de choses. Il fut mandé à la préfecture, et l'on prétendit tirer de lui je ne sais quel serment; mais sur ses représentations on dut reconnaître qu'il n'y avait rien à exiger sous ce rapport d'un simple ecclésiastique qui ne recevait aucun traitement, vivait de ses propres deniers au milieu de sa famille, et se bornait à exercer un ministère purement spirituel.

C'est sans doute ce refus de serment qui a donné lieu d'imprimer « que Napoléon l'avait, en 1810, nommé maître de la chapelle impériale, puis directeur général de la musique ecclésiastique de tout l'Empire français, avec les appointements annuels de quarante mille francs, emplois refusés par Baini ; que l'Empereur, irrité, avait dit alors en partant pour la Russie : *A mon retour de Pétersbourg, je veux que Baini soit à Paris,* etc. »

Rien de moins exact que toutes ces assertions, dont plusieurs même sont de véritables folies. Voici simplement ce qui arriva : Napoléon s'étant brouillé avec le pape, parce que celui-ci paraissait se soucier peu de céder ses Etats à un souverain qu'il se rappelait avoir couronné, il fallut s'occuper de la formation d'une *Eglise de l'Empire français* à la tête de laquelle devaient être placés les cardinaux Fesch et Maury. Le premier, qui, comme on le sait, était oncle de Napoléon, déclara aussitôt, malgré cela, ne vouloir absolument entrer en rien dans ces sortes d'arrangements; quant au second, il était de ces gens qui entrent dans tous les arrangements possibles dès que leur ambition ou leur vanité y voit un avantage.

Quoi qu'il en soit, le ministre des cultes Bigot de Préameneu fut chargé du travail à faire à ce sujet ; ce qui concernait la musique devait être préparé par Choron. Ce dernier fit à cet égard diverses propositions et présenta Baini comme l'homme le plus propre à mettre à la tête de la direction en quelque sorte matérielle du chant ecclésiastique. Choron écrivit deux fois à Baini, mais seulement en son nom personnel, l'engageant simplement à se rendre à Paris, sous la promesse que le ministre l'indemniserait et lui procurerait immédiatement une position convenable. Baini répondit qu'il ne pouvait accepter, d'abord, parce que son père vivant encore, il ne convenait pas qu'il s'éloignât de lui; ensuite parce que son goût, sa santé et des arrangements particuliers lui faisaient préférer le séjour de Rome : d'ailleurs, disait-il, la France renferme un assez grand nombre de musiciens fort capables et n'a pas besoin d'appeler les étrangers (1); il ajoutait que depuis quelque temps il ne s'occupait plus de musique, c'est-à-dire de composition. En effet, ce ne fut qu'après les événements de 1813 et le retour de Pie VII que Baini se remit à écrire pour l'Eglise. On perd

(1) Baini citait particulièrement notre ami Hippolyte Chélard, plus tard maître de chapelle du duc de Weimar et dont au moment d'envoyer cette note à l'imprimerie, nous apprenons la mort à l'âge de soixante-onze ans.

naturellement le goût de composer quand on n'a plus l'occasion de faire exécuter ses productions. A combien de compositeurs, hélas! cela n'est-il pas arrivé!

ADRIEN DE LA FAGE.
(*La suite prochainement.*)

---

§ III.

BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE.

I. — A Marie immaculée. Recueil de cantiques à la T.-S. Vierge, à une, deux, trois voix égales et orgue *(ad libitum)*, **à l'usage des congrégations, communautés religieuses, pensionnats, etc. Paroles de MM. ***, musique de M. Aloys** KUNC, **maître de chapelle de la métropole d'Auch (Gers).** — *Auch*, l'auteur. In-8° jésus de 111 pages, les 24 premières sont imprimées en caractères, le reste est lithographié, — *Paris*, E. Repos, lib. 70, rue Bonaparte, prix net franco, 7 fr.

Ce recueil contient trente-deux pièces évidemment composées pour être chantées pendant le mois de mai, aux exercices de piété qui se font dans beaucoup d'églises en l'honneur de la sainte Vierge. Le plus grand nombre de ces cantiques est à trois parties, souvent avec des couplets traités en solo. Quelques-uns ont quatre parties : la manière dont les indique M. Kunc signifierait qu'elles sont à voix égales. mai j'ai trouvé des passages qui, exécutés de la sorte, auraient un mauvais effet et seraient mêmes fautifs en raison du croissement des parties, l'harmonie cessant d'être régulière si la partie inférieure était exécutée par une voix de même sexe que les voix supérieures.

Je crains d'autant moins de faire cette remarque, qu'en général les cantiques de M. Kunc sont écrit avec beaucoup de soin et fort supérieurs en ce sens à beaucoup de ceux que l'on a publiés en ces derniers temps. J'en pourrais citer plusieurs sur le mérite desquels, bien certainement, je ne serai démenti par personne. Il s'en trouve que l'auteur a travaillés avec une attention particulière, entre autres le numéro 18. Parmi les chœurs, on en rencontre trois ou quatre à l'unisson ; l'unisson est assurément un des plus beaux effets que fournisse la musique d'ensemble, vocale et instrumuntale, mais c'est surtout comme contraste qu'il a de la puissance, par conséquent, il doit être employé à l'église moins qu'ailleurs, puisque l'unisson est la manière habituelle d'y chanter.

M. Kunc est un de ces artistes de province qui méritent le plus d'être encouragés, et auxquels on doit le plus de reconnaissance pour le zèle qu'ils déploient dans l'exercice de leurs fonctions, qu'ils ne regardent pas uniquement comme un moyen de vivre ou d'améliorer leur situation, ni même comme un simple devoir a remplir, mais comme un moyen d'être utile à l'art musical et à ceux qui l'exercent; en un mot, il est de ceux qui pensent que Dieu, en les appelant à exercer des fonctions musicales dans ses saints temples, a mis entre leurs mains un instrument de civilisation et de progrès, dont ils seraient bien coupables de ne pas faire usage.

II. — Cantiques faciles pour toutes les fêtes de l'année, pour le mois de Marie, la fête de saint Joseph, de saint Louis de Gonzague et de sainte Cécile, pour le catéchisme, les exercices d'une retraite, la communion, la confirmation, etc. Mis en musique pour l'usage des maisons d'éducation et publiés avec l'approbation de Mgr l'évêque de Blois par Alexandre LEMOINE. — *Paris*, 1826. Librairie ecclésiastique et classique de Ch. Fouraut, 47, rue des Beaux-Arts. In-18 de VIII et 98 pages.

« Il ne manque pas, dit l'auteur en commençant sa préface, de recueils de cantiques : chaque diocèse, nous dirions presque chaque ville, chaque paroisse a le sien ; mais la plupart, au lieu d'offrir dans leur musique une expression accommodée au texte, ont été composés sur des airs empruntés, tantôt au répertoire des théâtres, tantôt à des romances sentimentales que mettait en renom la faveur du jour, quelquefois même aux chansons les plus vulgaires. »

(1) Tous les ouvrages annoncés dans le PLAIN-CHANT se trouvent chez E. Repos au mêmes prix que chez les éditeurs.

Ce n'est pas la première fois que de pareilles plaintes sont formulées : Dès la première édition de mon premier livre de *Cantiques*, publiée en 1828; je me plaignais de ce que « au lieu de chanter les louanges du Seigneur sur des airs dignes de la sainteté des paroles, on les criait à tue-tête sur des airs profanes, dont, quoi que l'on pût dire, les paroles primitives revenaient toujours à l'esprit. »

Presque tous les musiciens qui depuis avaient publié des cantiques en avaient dit autant, et il paraît que toutes leurs paroles n'ont pu encore déraciner le mal, puisque, au congrès réuni dernièrement à Paris, pour la restauration de la musique religieuse. des plaintes ont encore été adressées en ce sens.

Pour rendre ses cantiques d'un accès plus facile, M. Lemoine a cru devoir les écrire au simple unisson, avec un accompagnement d'orgue que l'on ajoute quand on le juge à propos. Il pense que rien n'est plus beau que le majestueux ensemble d'une masse de voix chantant de la sorte, et que cette manière de chanter convient particulièrement aux chants d'église.

Cela peut être vrai, mais si l'on veut que la condition soit pleinement remplie, il faut que ces chants à l'unisson soient traités avec de certaines précautions, et c'est ce à quoi M. Lemoiue s'est continuellement attaché. Il a travaillé surtout pour les enfants et pour les fidèles qui, dans les paroisses, se plaisent à joindre leurs voix a celles du noyau principal des chanteurs, et il s'est efforcé, par la forme simple et facile donnée à ses compositions, de faire en sorte que tout soit prévu à cet effet. Ainsi, ce n'est plus une nécessité pour l'exécution de grouper les chanteurs autour de l'orgue; M. Lemoine croit même préférable de les laisser dans l'eglise ou dans la chapelle à leur place habituelle, et lorsque l'orgue aura joué seul comme introduction l'air entier du cantique convenu, les chanteurs disséminés devront attaquer chacun de leur côté et ensemble la première strophe.

M. Lemoine est allé plus loin et s'est arrangé de manière qu'il ne soit pas nécessaire de s'astreindre à une mesure rigoureuse. Il a voulu qu'à l'égard de ses *Cantiques* l'on s'en tint au précepte du cardinal Bona pour la psalmodie : *Simul contenuis, simul pausemus, semper auscultado*, chantons ensemble, cessons ensemble en écoutant toujours.

Peut-être trouvera-t-on que, par moments, la mélodie des cantiques de M. Lemoine est un peu légère, en tant que destinée à de grandes masses vocales; peut-être aussi se plaindra-t-on qu'il n'a pas été, quelquefois, assez sévere sur le choix des idées mais il faut se rappeler, d'une part, que les masses ne sont pas toujours également considérables, et de l'autre, que le recueil que nous annonçons contient *cinquante-sept* morceaux, dont cinq seulement sur des paroles latines, et tous les autres sur des paroles françaises, choisies avec beaucoup de soin parmi les meilleures poésies de ce genre.

Ce même recueil a été publié avec un accompagnement d'orgue, et des interludes ou versets destinés, dit l'auteur, a être joués alternativement avec les strophes, non seulement pour reposer les voix, mais encore pour que chacun puisse donner quelques instants à la méditation et au recueillement, aucun instrument ne possédant, comme l'orgue, la merveilleuse puissance de faire naître dans l'esprit des impressions pieuses.

III. — Chants catholiques. 244 Cantiques revus et classés avec soin sous le contrôle de pieux ecclésiastiques, arrangés pour une seule voix, avec ou sans accompagnement, par NICOU-CHORON, **ancien inspecteur du Conservatoire de musique religieuse, maître de chapelle de N.-D. d'Auteuil, et** H. VALIQUET, **maître de chapelle de l'établissement de Saint-Nicolas.** — *Paris*, 1860, in-8° jésus de 290 pages, plus huit feuillets non cotés. Chez Regnier-Canaux (successeur de madame veuve Canaux), éditeur special de musique religieuse. Prix net, 7 fr. Il y a une édition sans accompagnement, avec les airs notés au premier couplet. Prix net, 1 fr. 75.

On a oublié de marquer dans ce titre que ces morceaux sont de différents auteurs, et quant aux paroles, et quant à la musique, mais le nom des compositeurs a été, lorsqu'on le connaissait, placé en tête du morceau. On n'a pas remarqué non plus, qu'au commencement du livre, se trouvent les quatre antiennes de la Sainte-

Vierge qui terminent complies, six morceaux au Saint-Sacrement, trois à la Sainte-Vierge et onze sur des sujets divers, mais tous destinés à être chantées au Salut. Ces pièces sont en plain-chant réel ou en plain-chant dit *musical*, dont quelques morceaux se sont introduits et presque fixés dans les églises de France. Ils sont accompagnés d'une harmonie en placage, où l'on n'a aucunement cherché à éviter la monotonie des mouvements de basse, et à répandre de la variété dans les successions d'accords : c'est du reste le système d'accompagnement habituel aux organistes français, quand ils jouent le plain-chant à la partie supérieure.

Un avertissement placé en tête, et qui n'appartient pas aux auteurs, expose d'une manière un peu confuse l'esprit qui a présidé au choix des cantiques, il suffira, pour le faire comprendre ici, de transcrire les lignes suivantes : « Une partie des vieux airs connus et consacrés par leur sentiment religieux ou la grâce naïve de l'inspiaation, ont été comme il convenait conservés par M. Nicou-Choron et son collaborateur. Quant à ceux de ces airs qui n'avaient ni l'un ni l'autre de ces caractères et dont le style contrastait au contraire d'une manière fâcheuse avec le sujet, MM. Nicou-Choron et Valiquet les ont remplacés, soit par des aias nouveaux composés par eux, soit par des mélodies empruntées à des auteurs anciens ou modernes, parmi lesquels brillent les noms des plus illustres compositeurs de musique sacrée. »

Il y a donc ici trois classes de cantiques : 1° Ceux pour lesquels on a conservé les airs de chansons anciennes auxquels ils ont été adoptés dans l'origine; 2° ceux auxquels des mélodies prises dans les opéras, romances et autres compositions modernes, ont été appliquées ; 3° ceux que des compositeurs plus ou moins distingués ont, en ces derniers temps, écrits expressément pour des paroles de cantiques; 4° enfin ceux dont les airs appartiennent en propre à MM. Nicou et Valiquet.

Peut-être, à ces quatre points de vue, les 244 cantiques n'échapperaient-ils pas tous à a critique. Il n'en sera pas moins utile qu'ils aient été rassemblés et publiés, les livres de ce genre ne pouvant trop se multiplier, et les personnes qui en font usage ne se plaignant jamais d'avoir trop à choisir.

IV. — **Le Musée de l'Organiste.** — 100 morceaux d'orgue classiques et modernes rédigés et divisés en quatre livraisons, par Georges Shmitt. — *Paris*, Richault, in-4° jesus, première livraison de 47, deuxième de 89, troisième de 71, quatrième il 87 pages.

Ce beau recueil est aujourd'hui complet, et son intérêt repose non-seulement sur le mérite particulier de chacun des morceaux, mais sur la grande variété qu'ils offrent entre eux.

Les représentants du passé sont F. Coupevin, Beauvarlet-Charpentier, Mozart, Martini, Vogler, Beetoven, et enfin Zomelli, dont M. Schmitt a fort bien disposé pour l'orgue le beau Graduel *Confirma hoc Deus*. Quant à l'école moderne, elle est ici représentée d'une manière fort brillante par des artistes que l'on est d'autant plus satisfait de voir figurer ici, que malgré la juste réputation dont ils jouissent, on ne connaît pas leurs compositions pour l'orgue. Tels sont, entre autres, outre Rinck et Mendelsshon, MM. Boely, Batiste, Cavallo, C. Franck, Saint-Saëns, etc. Nous remarquons plus particulièrement le nom de M. Hesse, organiste du plus grand mérite, qui jouit en Allemagne d'une très-haute réputation. Le rédacteur de la collection a aussi fourni un riche tribut, et quelques soient les compositions qui précèdent ou suivent les siennes, on les trouve toujours bien placées. La *fantaisie* écrite par M. Camille Saint-Saens a cela d'extraordinaire, qu'elle semble composée dans un style à peu près inconnu en France, celui du célèbre Mendelssohn. Quoique ce style, en tant qu'appliqué à l'orgue, ne soit pas à l'abri de tout reproche, il n'en offre pas moins un vif intérêt, et présente, sous un aspect et avec des développements nouveaux, les immenses ressources et les inépuisables richesses du plus sublime des instruments.

V. — **Méthode élémentaire d'harmonisation du plain-chant,** expressément composé pour les commençants sans maîtres, par Georges Schmitt, organiste de Saint-Sulpice. — *Paris*, Regnier-Canaux, in-4° jésus.

M. Schmitt s'est efforcé d'atteindre le but qu'il annonce dans son intitulé en partageant ce livre en deux parties, dans la première desquelles il résume en quelques pages les principes généraux de l'harmonie simple; dans la seconde, il en fait l'application au plain-chant. On pourrait reprocher à M. Schmitt d'avoir été un peu trop court dans ses explications; mais ici ce sont surtout les exemples qui ont de l'importance, et c'est par eux que les élèves pourront arriver à se tirer passablement de l'accompagnement des pièces de plain-chant traité en simple placage. M. Schmitt, qui est l'un de nos meilleurs organistes, possède sur plusieurs de ses confrères l'avantage d'avoir fatt une étude toute spéciale de l'accompagnement du plain-chant. Les limites dans lesquelles il a cru devoir renfermer son enseignement n'empêchent pas qu'il n'y ait beaucoup à profiter dans les principes qu'il donne; et si l'on se souvient qu'en fait d'accompagnement du plain-chant les préceptes fondamentaux sont fort peu nombreux, on comprendra qu'un enseignement, quelque élémentai.e qu'il soit, ne saurait être infructueux quand il est donné par un artiste si distingué.

VI.— **Répertoire de plain-chant harmonisé à trois parties, note, contre note pour soprano, ténor et basse, le chant à la partie supérieure;** suivant l'ordre et les tons établis dans le paroissien noté en musique, composé à l'usage de Paris et de Rome, d'après le chant parisien par F. Kœnig, ancien élève de la maîtrise de Notre-Dame, ex-maître de chapelle de l'église de Saint-Nicolas-des-Champs, ténor-solo de la chapelle de l'Empereur, membre des sociétés des concerts du Conservatoire, de Saint-Grégoire-de-Tours pour l'instruction élémentaire, etc. Ouvrage approuvé par monseigneur l'archevêque de Paris et par l'Académie des Beaux-Arts, et dédié aux maîtrises et aux orphéons de France. — Paris, Adrien Le Clerc. In-8° jésus de 8 et 200 pages.

J'ai pensé être agréable à l'auteur en reproduisant sans retranchements l'intitulé de son ouvrage, y compris l'*etc.* qui suit l'énumération de ses titres et qualités; dans le cas où mes éloges lui paraîtraient trop inconsistants, il lui suffirait de le relire; et d'ailleurs qu'en a-t-il besoin? Mon approbation ajoutée à celle de l'autorité ecclésiastique et de l'autorité musicale, représentées l'une et l'autre par ce qu'elles ont de plus éminent, ne saurait être que d'un effet bien peu significatif; aussi l'auteur aurait-il grand tort d'y attacher la moindre importance; n'est-ce pas en pareil cas pour moi une sorte de nécessité de me faire le simple écho de ce qui a été dit? Serais-je jamais bien venu à m'inscrire en faux contre un jugement émané de si haut?

Sans doute on se moquerait de moi. C'est dommage, car j'aurais plus d'une observation à présenter sur le *Rapport* de l'Institut; j'en aurais de bien plus graves encore à soumettre à M. Kœnig sur son introduction et même sur la manière dont il a traité l'harmonie de certaines pièces. Le rapport parle de lui comme d'un *archéologue laborieux* et d'un *savant contrepointiste;* ce sont des titres qu'il faut justifier : *Noblesse oblige.* Ainsi M. Kœnig n'avait pas besoin d'entasser dans son *Introduction* tant de noms de didacticiens sur l'autorité desquels il dit s'être appuyé, car souvent ces didacticiens sont entre eux en contradiction, et d'ailleurs il s'en faut que l'auteur suive exactement leur doctrine. Il aurait pu aussi se dispenser de citer Guido en lui faisant dire tout autre chose que ce qu'il a réellement écrit.

Enfin M. Kœnig n'a pas fait une découverte aussi importante qu'il paraît le croire en observant que Palestrina, Orlando Lasso et Victoria n'ont jamais employé l'altération du bémol que sur le *si* et le *mi*, et celle du dièse que sur le *fa*, l'*ut* et le *sol*. Ces compositeurs écrivaient dans la manière usitée de leur temps, qui était de ne mettre jamais à la clef d'autre accident que le bémol du *si*. Ne faisant aucun usage des modulations éloignées admises depuis, ils n'avaient évidemment besoin pour les accidents, d'autres positions que des cinq qui viennent d'être désignées, et certes, il ne fallait pas être sorcier pour s'en être aperçu avant M. Kœnig.

Quant au système d'accompagnement adopté par l'auteur, il est mixte et le style harmonique moderne y domine. C'est assez indiquer que l'on ne trouve ici rien de déraisonnable; aussi ceux qui n'approuvent pas ce mélange des deux styles auront du moins l'avantage de ne point sentir leur oreille dépaysée ou même révoltée par des successions d'accords inadmissibles aujourd'hui.

On doit aussi savoir gré à M. Kœnig de n'avoir pas craint d'adopter dans tout son *Répertoire* les leçons

que le diocèse de Paris emploie pour l'*Ordinaire de l'Office* et de ne s'être pas cru obligé, en vue de se mettre à la mode, de leur préférer telle ou telle formule sous prétexte qu'elle est du *rit romain*, ce qui d'abord n'est souvent pas vrai et ce qui ensuite ne prouverait pas dans tous les cas qu'elle fut meilleure.

---

§ IV.

NOUVELLES.

Dans une de nos villes du midi un jeune amateur a joué sur l'orgue, le jour de Sainte-Cécile, l'ouverture de la *Dame-Blanche* à l'Offertoire. On aurait préféré, dit le journal qui nous transmet ceci, « un morceau de musique religieuse, une interprétation de Rameau, d'Aquin, Balbâtre ou autres. La musique théâtrale sied mal sous les voûtes de nos temples catholiques, alors encore qu'elle est exécutée sur un instrument aux accents graves et *dévotieux*, comme dit Montaigne. » La pensée du journaliste est très-bien fondée, mais d'où lui vient la malencontreuse idée de paraître savant en musique? ou s'il l'est réellement, comment peut-il recommander des *interprétations* de Rameau, de d'Aquin, de Balbâtre? Il sait apparemment que le premier, qui était en effet grand organiste, n'a point écrit de musique d'orgue, et que les deux autres n'ont publié que des *Noëls*, qui donneraient d'eux une bien faible idée en tant que *compositeurs religieux*, et qui, sauf l'idée que l'on rattache à ces vieux airs, ne sont pas assurément plus appropriés à l'Eglise que les airs de la *Dame Blanche*. Au reste, les bévues de ce genre sont si communes, même dans les journaux de musique, que l'on n'y fait plus attention, et nous ne savons même trop pourquoi nous relevons celle-ci.

— Une société chorale, composée d'environ cent membres, appartenant à la classe ouvrière, vient de se fonder à Clermont-Ferrant (Puy-de-Dome). La municipalité de cette ville a généreusement facilité les débuts de cette société en lui octroyant pour ses réunions une des salles de la mairie, le chauffage et l'éclairage.

La société a pour directeur l'honorable professeur de l'école communale, M. Tarnowski, un des musiciens de talent que l'émigration polonaise de 1830 a amené en France. Depuis bien des années, à la tête d'une clientèle nombreuse, comme professeur de musique, M. Tarnowski pensait à organiser un Orphéon. Il a pu, cette année, réaliser ce vœu. L'Orphéon fonctionne depuis un mois environ. Directeur et Orphéonistes rivalisent de zèle et d'ardeur. Ainsi, Clermont, ville importante de trente-six mille âmes, qui a toujours eu la réputation de mépriser les arts, semble donner tort à ses détracteurs.

La nouvelle société a pris le nom de *Société chorale de Clermont*.

— Sur la proposition faite par M. Pierre Klein, adjoint au maire du seizième arrondissement, président de la société chorale l'*Odéon*, à M. Lebel, maire du treizième arrondissement, l'*Odéon* a, dimanche dernier, chanté pour les pauvres. Une somme de plus de 700 fr. a été le résultat de cette solennité.

— Le 5 décembre dernier a eu lieu, à Rouen, dans l'église paroissiale de Saint-Gervais, l'inauguration du grand orgue construit par M. Jean Barker, dont l'effet n'a rien laissé à desirer.

M. Delafosse, organiste de la paroisse, a ouvert la séance par un *Offertoire*, qu'il a exécuté très-correctement et avec un bon sentiment musical.

M. Klein, organiste de la métropole, et M. Edouard Batiste, organiste de Saint-Eustache, à Paris, ont rempli le reste de la séance par des morceaux magistralement exécutés. M. Klein a d'abord joué un concerto de Rinck, ensuite une *Communion*, de M. Batiste, charmante composition que l'auteur a plusieurs fois exécutée à Rouen.

M. Batiste, dont le talent est si sympatique dans notre ville, s'est vraiment surpassé hier : il a captivé ses auditeurs dans trois morceaux auxquels il a donné de savants développements, pour faire parler une à une toutes les voix de l'orgue. Dans sa première improvisation, il a vivement impressionné le public; il y a produit des effets pleins de charme, il y a mis en piquante opposition tous les timbres si bien caractérisés des différents jeux; il a su donner, par moments, à l'orgue le prestige de l'orchestre, sans lui rien faire perdre de son caractère religieux.

Il est assez singulier que le *Journal de Rouen*, auquel nous empruntons ces détails, n'ait pas même nommé l'habile organier auquel on en doit la construction; il s'était, à la vérité, acquis précédemment une réputation qui l'avait fait assez avantageusement connaître par l'invention du *levier pneumanique* ou *machine-Barker*, qui lui a valu la décoration de la Légion-d'Honneur à l'exposition universelle de 1855 et par la construction de l'orgue de Saint-Eustache à Paris. La ville de Rouen, en chargeant cet habile artiste de l'exécution de l'orgue d'une de ses paroisses, s'était honorée autant qu'elle l'avait honoré lui-même.

— On parle beaucoup dans le monde musicien d'une publication musicale des *classiques* faite par Mme Pauline Viardot. Personne mieux que cette artiste hors ligne n'a prouvé combien elle avait le religieux respect du texte. Avec elle on ne doit pas craindre la profanation de la pensée des maîtres, car Mme Viardot s'est toujours inspirée outre sa propre valeur, de la tradition si nécessaire pour rendre la grande école classique.

— Un savant belge, qui a fait une étude toute spéciale de la musique d'église aux diverses époques, et qui a rassemblé sur celle de son pays une foule de documents intéressants, vient d'adresser, à toutes les réunions qui s'occupent des questions de ce genre, une circulaire que nous nous empressons de reproduire :

Louvain, le 15 février 1861.

Monsieur le Président,

Vous aurez eu probablement connaissance, par les journaux français ou belges, de la constitution d'un *grand Congrès de Musique religieuse* qui s'est réuni à Paris, au mois de décembre dernier, et auquel environ deux cents personnes, prêtres et laïcs, de la France, de l'Angleterre, de l'Italie, des États-Unis, de la Belgique, etc., ont adhéré.

J'ai eu l'honneur d'y représenter notre pays, avec l'agrément de son Eminence Mgr le Cardinal-Archevêque de Malines. Ayant fait un rapport sur la *Situation de la Musique religieuse en Belgique*, j'ai pris l'engagement, en suite d'un vote spécial de MM. les Membres du Congrès, de publier ce travail qui sera tiré et distribué à mille exemplaires.

Pour rendre mon ouvrage aussi complet que possible et pour établir (ce que mes compatriotes ne contesteront point) que la Belgique ne doit céder le pas à aucune autre nation sous le rapport des solennités artistiques organisées dans nos églises, je prends la liberté de m'adresser à votre honorable Société pour la prier de me faire parvenir, le plus tôt possible, les renseignements complémentaires suivants :

A. Votre Société a-t-elle organisé parfois des exécutions de Messes ou Saluts en musique ou en plain-chant?

B. M. votre Directeur, ses prédécesseurs, ou d'autres Membres de la Société, sont-ils auteurs de compositions religieuses (orgue, musique, chant, plain-chant, noëls, cantiques, hymnes, etc., etc.)?

Veuillez avoir la bonté de me faire parvenir la liste exacte de ces œuvres, même pour celles qui ne seraient point livrées à l'impression.

C. Si parmi vos honorables Sociétaires ou parmi les habitants de votre commune, il y avait des facteurs d'orgues, je serais heureux de pouvoir mentionner leurs principaux perfectionnements et les instruments remarquables qui seraient sortis de leurs ateliers.

Comptant sur votre patriotisme et sur votre dévouement pour la propagation de l'art musical, je vous remercie d'avance, Monsieur le Président, du service que vous voudrez bien me rendre, en m'honorant d'une réponse dans le plus bref délai.

Veuillez agréer, Monsieur le Président, pour votre personne et pour MM. les Membres de votre honorable Société, l'hommage de mes sentiments les plus distingués.

XAVIER VAN ELEWYCK,

Docteur en Sciences p. et a. et Président de la Société de Sainte-Cécile de Louvain.

Les Abonnés à la 2me année du PLAIN-CHANT, sont priés d'envoyer un bon sur la poste à l'ordre de l'Administration, 70, rue Bonaparte; ou l'on trouve quelques exemplaires du *texte* et de la *musique* de la 1re année.

E. REPOS, *Editeur responsable.*

Paris. — Imprimerie A.-E. ROCHETTE, rue d'Assas, 22.

TABLE DU TEXTE ET DE LA MUSIQUE DU JOURNAL *LE PLAINT-CHANT* DE 1860.

PASSIONS DE N.-S. J.-C., tirées d'un manuscrit des Pères Célestins de Paris, par l'abbé RAILLARD; gr. in-4°, 3 fr. 50; *franco*, 4 fr.; relié en noir, *franco* . . . . . . 6 »
RITUALE ROMANUM, 1 vol. in-12, gros caractère, rouge et noir, *net* . . . . . 4 f. 25
LE MÊME, relié proprement 5 50
— doré sur tranche, gaufré . . 6 »
— 1 vol. in-18, relié propre. . 2 50
— doré sur tranche, gaufré . . 3 50
— en chagrin, doré sur tranche. 4 50
PARVUM RITUALE ROMANUM, 1 joli petit vol. in-32, relié propre, *net*. . . . . 1 f. 75
LE MÊME, doré sur tranche, gaufré. . 2 25
— en chagrin, doré sur tranche. 3 50
PONTIFICALE ROMANUM, Clementis VIII, ac Urbani VIII; jussu editum, inde vero a benedicto XIV recognitum et castigatum; 3 beaux vol. gr. in-12, rouge et noir, enrichis de 158 gravures représentant toutes les cérémonies de l'Église; *net* . . . . . . 18 fr.
CÆREMONIALE EPISCOPORUM, in-18, imprimé rouge et noir, *net* . . . . . 5 fr.
LE MÊME, doré sur tranche, gaufré . . 6
PROCESSIONNAL ROMAIN, 1 vol. in-12, broché, *net*. . . . . 3 f. 25
LE MÊME, relié propre . . . . . . 4 »
PRÆPARATIO AD MISSAM, 2 feuilles in-plano, rouge et noir, *net* . . . . . . 1 fr. 50
ORAISONS POUR LA BENEDICTION, 2 feuilles encadrées, rouge et noir, *net* . . 1 fr. 10
GRADUEL ET VESPERAL ROMAINS, nouvelle édition de la Commission de Digne, 2 vol. in-12, *net*, brochés, 8 fr.; rel. en 2 vol., 10 fr.;
GRADUEL ET VESPERAL ROMAINS, de la même Commission, pouvant servir de livres de lutrin dans les petites paroisses, 2 vol. in-4°, *net*, broché, 24 fr.; reliés en 2 vol. . 30 fr.
GRADUEL, ANTIPHONAIRE ET PSAUTIER, gr. in-fol. pour lutrin, rel. en 3 vol., *net*. 100 fr.
LES MÊMES, scellés avec coins, clous et fermoir en cuivre, *net* 135

LITANIES DE LA T.-S. VIERGE

à 1, 2 ou 3 voix et choral

AVEC ACCOMPAGNEMENT D'ORGUE *(ad libitum)*

Par M. ALOYS KUNC

Maître de chapelle de la métropole d'Auch.

Grand in-8°, prix net, 1 fr.

LITANIES DE LA SAINTE-VIERGE, à trois voix égales, avec accompagnement de Basse continue (*ad libitum*). ÉDITION POPULAIRE de propagande; 16 pages, *net*, franco. . 50 c.
MESSE SOLENNELLE de la Présentation de la Très-Sainte-Vierge, in-8°, *net* . . . 1 fr.
LA PLAIE DU SACRÉ-CŒUR, cantique à 3 voix, avec accompagnement d'orgue, parole et musique de M. l'abbé GYÉLY, gr. in-8°, *net* 1 50

M. l'abbé Giély a reçu des encouragements de tous ceux qui ont lu ou entendu ses Chants. Religieux et purs, ils traduisent bien ses paroles, inspirées par la foi. Celui que nous annonçons est extrait de son ouvrage intitulé : AMOUR AU SACRÉ-CŒUR DE JÉSUS, renfermant 50 morceaux, dont la moitié sur le Sacré-Cœur et le reste sur le Saint-Sacrement. Cet ouvrage, qui vient seulement de paraître, est le plus complet que nous connaissons sur ce beau sujet. — **Il se vend dans nos Bureaux.**

A B C du plain-chant, à l'usage des petits enfants, in-18, *net*. . . . . . » 20 c.

Il y est traité de la portée, des notes, des clefs, du guidon, des pauses, du dièse, du bémol et du bécarre; de la lecture des notes, de leur intonation et de l'application des paroles au chant; des principaux chants de l'office divin, de la psalmodie, des principaux tons des psaumes.

Méthode populaire du plain-chant romain, et petit traité de psalmodie, In-18 de 40 pages, *net* . . . . » 50 c.

« Cet opuscule permet de répandre partout la connaissance de la musique de la liturgie religieuse. Simplicité, brièveté, sûreté de principes, tels sont les caractères distinctifs de ce volume éminemment populaire. » (Extrait de l'opuscule.)

Méthode de plain-chant, accompagnée de 15 grands tableaux. Les 15 tableaux, 5 fr.; la méthode in-8°, 1 fr.; *franco* . . 6 fr. 70

Abbaye de Sénanque, ouvrage historique et archéologique, illustré de plans, carte, facsimile, etc., par l'abbé MOYNE, 1 vol. in-12. *net*, franco . . . . 2 fr.

Le Livre de la Vertu, par l'abbé MITRAUD, in-12, *franco* . . . . 1 fr.

Préceptes moraux et dogmatiques, par M. l'abbé T. MITRAUD. In-12, *net*. . 1 fr.

« Le petit ouvrage, dit l'*Ami de la Religion*, que M. l'abbé Mitraud nous donne aujourd'hui est un excellent petit traité de la perfection chrétienne. Les personnes qui aiment à lire peu et à réfléchir beaucoup y trouveront leur compte : et celles qui aiment à lire beaucoup et à réfléchir peu feront encore très-bien de se procurer les *Préceptes moraux et dogmatiques*, afin de s'habituer à vaincre la paresse qui les fait passer rapidement sur bien des choses dont elles pourraient éminemment profiter. On ne regarde pas assez comme un défaut celui de faire de longues lectures spirituelles; car alors on se fatigue vainement. La lecture, pour l'âme, est comme les substances alimentaires pour le corps, qui, pour faire du bien, doivent être triturées. Et il y a vraiment à triturer dans le livre de M. Mitraud : c'est un livre ascétique très-substantiel, et je dois ajouter en toute justice, très-bien écrit. »

Histoire des merveilles de Notre-Dame du Laus, tirée des archives du vénérable sanctuaire, par l'abbé PRON. In-12, *net*. 1 fr. 50

Le sanctuaire de Notre-Dame du Laus est d'origine moderne, il a été élevé au XVII[e] siècle. C'est là que, pour confondre la science orgueilleuse, se sont accomplis des phénomènes presque incroyables dans l'ordre surnaturel, mais qui ont eu pour témoins une foule innombrable d'hommes de toute condition. « Les incrédules, les beaux esprits, les philosophes, les protestants, les jansénistes, les croyants et les incroyants ont été forcés de reconnaître, pendant plus d'un demi-siècle, les prodiges infinis qui s'y opéraient sous leurs yeux.

Vie de Louise Jacquette Bénaben, veuve Gelinsky, religieuse sous le nom de *Sœur Saint-Charles*, en la maison des orphelins, du département des Basses-Alpes. Par Madame Hortense Gelinsky, sa fille, dite *Sœur Saint-Vincent-de-Paul*, In-12 de 231 pag., *net*. 2 fr.

Une fille, supérieure d'une maison religieuse d'orphelins, écrivant la vie de sa propre mère, religieuse dans le même couvent, quelles émotions ne doit-elle pas avoir ressenties, quelles émotions ne doit-elle pas communiquer? Ajoutez à cela que la veuve Gelinsky, née sous Louis XV, a vécu sous neuf souverains, vu la royauté, l'empire, la république; que fille, épouse, belle-mère, mère, veuve, et religieuse consacrée au soin de l'enfance malheureuse et de l'orphelin, cette femme forte a connu la grandeur et l'obscurité, le succès et le revers, la patrie et le sol étranger, le monde et le couvent. Le style est simple, souvent incorrect, mais la lecture est attachante, parce que le cœur seule guide la plume et augmente encore beaucoup l'intérêt du récit.

BREVIARIUM ROMANUM, ex decreto SS. concilii Tridentini restitutum, S. Pie V Pontificis Maximi jussu editum, Clementis VIII et Urbani VIII auctoritate recognitum, cum officiis sanctorum novissime per summos pontifices usque ad hanc diem concessis, a sacra rituum Congregatione juxta sanctas leges revisum. Editio nova, approbata, pro juris exigentia, ab illustriss D. MEIRIEU, ep. Diniensi. 2 magnifiques vol. in-4° imprimés en rouge et noir, *net* . . . . 24 fr.
LE MÊME, reliure propre 30
— tranche dorée 36
— en chagrin, doré sur tranche. 46
— en chagrin extra 55
— reliure de luxe. . de 80 à 150

Cette magnifique édition de BRÉVIAIRE, en 2 vol. in-4°, contient les Offices nouveaux concédés par le Saint-Siége; les meilleures éditions lui ont servi de type; il a été rédigé pour les Prêtres qui récitent au chœur les offices de l'Eglise, pour les Célébrants, pour les Chapitres des cathédrales, ainsi que pour les Congrégations religieuses. Le papier collé a été fabriqué exprès, sa couleur chinée, le caractère large et gras, les rubriques rouges et la bonne exécution typographique, *nullement susceptible de maculer*, le tout est si bien combiné et approprié à toutes les vues, mêmes les plus faibles, qu'il est convenable à tous les âges.

Cette édition, ayant été reconnue une des plus belles, est la moins coûteuse. En peu de temps son placement a été effectué; il ne reste plus que quelques exemplaires.

OFFICES PROPRES

Pour le diocèse d'Auch, in-4°, *net*. . . 4 fr.
— de Viviers, in-4°, *net* . . 5
— de Gap, in-4°, *net*. . . 4

BREVIARIUM ROMANUM, editio nova, approbata, pro juris exigentia, ab illustriss. D. MEIRIEU, ep. Diniensi. 4 beaux vol. in-18, imprimé en rouge et noir, brochés, *net*. 20 fr.
N° 1. Prix *net* de ce *Bréviaire*, relié solidement en basane, d. s. t., dos brisé . 26 fr.
N° 2. Même reliure, cousu sur nerfs . 28
N° 3. Chagrin d. s. t.. dos brisé. . . 34
N° 4. Chagrin d. s. t., cousu sur nerfs. 38
N° 5. Chag. d. s. t., gouttière creuse . 42
N° 6. Chagrin extra, cousu sur nerfs, gouttière creuse 46
N° 7. Chag. couleur, gouttière creuse. 50
N° 8. Chag. de couleur, tranche rouge, parsemée d'or. 66
N° 9. Chag. Lavallière, d. s. t. creuse, belle dorure 70
N° 10. Chagrin rouge, d. s. t. creuse, belle dorure 75
N° 11. Cuir de Russie, d. s. t., magnifique reliure 100
16 coins, 4 fermoirs oxydés 12
16 coins, 4 fermoirs argent contrôlé . 45
16 coins, 4 fermoirs argent doré . . 75

OFFICES PROPRES

Des PP. de la Compagnie de Jésus, rouge et noir, in-18, *net* . 2 50
— Maristes, en noir, in-18, *net* . 2 50
— Oblats, in-18, *net* 2 50
— Lazaristes, in-18 (*s. presse*), *net*. 2 50

Nota. Cette édition contient les offices nouveaux concédés par le Saint-Siége; elle est remarquable par la netteté du caractère, qui est large et gras, quoique d'un format très-portatif, elle est aussi favorable à la vue qu'une édition in-12. Il n'en existe pas d'autre plus complète. Le papier parfaitement collé, sa couleur, sa force, donnent suffisamment de garanties et de certitude pour sa longue durée. Aussi 10,000 exemplaires ont été vendus en peu de temps; elle sera bientôt épuisée.

BREVIARIUM ROMANUM, editio nova, (1860), approbata, TOTUM, un beau volume in-16, (Turin), *net*.. . . . . 9 fr. 50
N° 1. BREVIAIRE *Totum*, relié en basane gaufrée, d. s. t., cousu sur nerfs. 12 50
N° 2. Chagrin, 2e choix, d. s. t., cousu sur nerfs. 14 50
N° 3. Chag 1er choix, d. s. t., gouttière creuse, cousu sur nerfs. 16 50

OFFICES PROPRES

Des PP. Oblats, *net* 2 50
— Maristes 2 50
— Lazaristes (*sous presse*) . . 2 50

HORÆ DIURNÆ, un beau vol. petit in-4°, gros caractère, rouge et noir, *net*. . . 8 50
LE MÊME, relié, gaufré, d. s. t., *net* . 12 50
— in-18, en rouge et noir . . 4 50
— relié, gaufré, d. s. t. . . 6 50
— in-32, (Turin), en noir.. . 2 »
— relié, gaufré, d. s. t. . . 4 »

PROPRE des PP. Oblats, in-32. . . » 75

MISSALE ROMANUM, magnifique édition encadrée, gr. in-f°, imprimé en rouge et noir, en feuilles, *net*. . . . . 40 fr.
LE MÊME, relié en chagrin, d. s. t. . . 75
— belle reliure, chagrin de couleur, dorure sur plat, de 85 à 300

MISSALE ROMANUM, nouvelle et belle édition petit in-f°, imprimé en rouge et noir, *net*, broché . . . . 25 fr.
LE MÊME, en noir 45
— relié en chagrin, d. s. t. . . 50
— relié chag. couleur, belle dor. 60

MISSALE ROMANUM, nouvelle et belle édition petit in-4°, en rouge et noir, *net* . . 15 fr.
LE MÊME, relié en chagrin, d. s. t. . . 25
— rel. magnifique, chag. rouge, dorure sur plat, *net* . . . 40

MISSALE ROMANUM, belle édition en rouge et noir, 1 vol. gr. in-8°, broché, *net*. . 14 fr.
LE MÊME, relié en chagrin, d. s. t. . . 20
— rel. magnifique, chag. rouge, dorure sur plat, *net* . . . 36

MISSALE ROMANUM, ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum et novis Missis ex indulto apostolico hujusque concessis auctum. Edit. nov. 1 vol. in-4°, *net*. 8 f. 50
LE MÊME, relié proprement 12 50
— relié en mouton, d. s. t. . . 15 »
— relié en chagrin, d. s. t. . . 18 50

MISSÆ DEFUNCTORUM, grand in-4°, papier vélin glacé, broché, *net* . . . . 4 fr. »
LE MÊME, relié en noir . . . . . 6 »
— relié en noir, doré sur plat . 7 »

MESSE DES MORTS NOTÉE, 1 vol. in-12, broché, *net* . . . . 1 fr. »
LE MÊME, relié en noir 1 75

PASSIONS NOTÉES, belle édition in-4°, papier fort, glacé, broché, *net*. . . . . 3 fr. »
LE MÊME, relié en noir. 5

— DEUXIÈME ANNÉE. — MARS 1861, N° 3. —

LE PLAIN-CHANT

REVUE MENSUELLE

DE MUSIQUE SACRÉE, ANCIENNE ET MODERNE

ET D'ÉDUCATION MUSICALE

Rédacteur en chef : ADRIEN DE LA FAGE.

PRIX DE L'ABONNEMENT PAR AN, DE JANVIER 1861 :

FRANCE : Texte, Chant, Musique et Orgue, 10 fr. — Texte seul, 6 fr. — ANGLETERRE, ESPAGNE, BELGIQUE, SUISSE, HOLLANDE, PIÉMONT, 12 fr. — ÉTATS-ROMAINS, ÉTATS-UNIS, RUSSIE, AUTRICHE, TURQUIE, GRÈCE, 14 fr.
Adresser un bon sur la poste à l'ordre de E. REPOS, Libraire-Éditeur, 70, rue Bonaparte, Paris.

Les articles qui ne portent ni signature ni lettres initiales, sont du Rédacteur en chef, ainsi que les notes dont le renvoi est indiqué par des chiffres arabes; les notes où sont employées les lettrines appartiennent aux auteurs des articles. Lorsque le Rédacteur a fait des additions à ces notes, elles en sont séparées par un —.

§ I

ACTES DE L'AUTORITÉ RELIGIEUSE OU CIVILE.

—

Un arrêté du préfet de la Charente-Inférieure, en date du 19 janvier dernier, constitue définitivement la Société orphéonique qui s'est installée à Aulnay. Cet arrêté a été confirmé par décision du ministre de l'Intérieur du 25 du même mois. L'autorité municipale a pris sous son patronage cette Société, dont la fondation est due à un brave et digne ouvrier de la ville qui a su faire naître chez ses camarades le goût de la musique.

— La Société philarmonique, fondée il y a cinq mois à Mauguis (Hérault), sous la dénomination de *Société de Sainte-Cécile*, a été approuvée par le préfet du département.

— Le préfet du département de l'Aisne vient d'approuver les statuts de la Société musicale fondée à Château-Thierry, et dans sa dernière session le conseil municipal a porté à son budjet une allocation annuelle de *cent francs* pour subvenir aux besoins les plus impérieux du nouveau choral.

— Des examens sont ouverts à la préfecture de la Seine, pour l'obtention du certificat d'aptitude à l'emploi de professeur de chant dans les écoles publiques de Paris. La liste d'inscription est ouverte au bureau de l'instruction primaire, où il sera donné communication du programme. Les candidats doivent produire leur acte de naissance et un certificat de moralité délivrés par le maire de l'arrondissement où ils ont leur domicile.

§ II.

MÉMOIRES, NOTICES, MÉLANGES.

—

ARCHÉOLOGIE MUSICALE. SUR UNE GRANDE PEINTURE DÉCOUVERTE A LA CATHÉDRALE DU PUY.

Ce que l'on va lire pourra bien, à l'abord, paraître très-archéologique, mais ne semblera peut-être pas trop musical. Un peu de patience; allez jusqu'au bout, si vous ne vous sentez pas trop fatigué : l'article, d'ailleurs, n'est pas d'une longueur démesurée.

Un littérateur distingué, qui est en même temps inspecteur-général des monuments historiques, M. Prosper Mérimée, visitant il y a quelque temps la cathédrale du Puy-en-Velay, à la restauration de laquelle travaillait M. Mallay, habile architecte, fut conduit par celui-ci dans une salle attenante à l'édifice et destinée à être disposée en sacristie. L'architecte, sur une paroi comprise dans une grande arcade en ogive, avait découvert quelques traces de couleurs assez brillantes qui perçaient entre les crevasses du badigeon. Une peinture, s'était-il dit, est certainement cachée là-dessous, et il avait attendu la visite de l'inspecteur pour lui donner les prémices de la découverte espérée, sans craindre que celui-ci, ainsi qu'il est arrivé plus d'une fois, s'en attribuât l'honneur.

On se mit à l'œuvre, et d'abord, sous une épaisse couche de badigeon blanc, s'offrit une fenêtre peinte en détrempe, avec ses barreaux et ses vitres en losanges. Il n'y avait là rien de bien curieux ; mais bientôt M. Mallay, ayant fait tomber une large écaille formée du badigeon et de la peinture de la fenêtre, on vit avec joie apparaître une tête de femme qui parut d'une rare beauté. Cette figure n'avait aucunement l'air d'être celle d'une sainte, les couleurs étaient de la plus grande fraîcheur. On se remit avec ardeur à l'ouvrage et au bout de quelques minutes on découvrit une tête d'homme coiffée d'un bonnet fourré, puis un lézard, puis des draperies, enfin des fragments de légendes qui, dans ce qu'on en pouvait lire, ne présentaient aucun sens. On sonda en haut, en bas, à droite, à gauche, sur une surface de quatre à cinq mètres carrés.

Enfin, après trois heures de travail, on avait rendu le jour à une vaste composition de dix figures de grandeur naturelle, et, grâce aux légendes placées auprès de chaque personnage, le sujet du tableau était devenu parfaitement intelligible. Dès le lendemain, il ne restait plus un centimètre carré de badigeon sur toute la partie peinte de la paroi.

Le tableau représente les quatre arts libéraux selon la division ordinaire du Moyen-Age : la Grammaire, la Logique, la Rhétorique et la Musique; elles sont figurées par quatre jeunes femmes, magnifiquement parées, accompagnées de quatre personnages célèbres pour avoir particulièrement illustré chacun des arts dont ces femmes sont le symbole.

La Grammaire fait réciter une leçon à deux enfants debout à ses pieds; à sa droite, Priscien, vêtu d'une longue robe rouge fourrée de martre, la tête couverte d'un bonnet noir, écrit dans un livre placé sur ses genoux. On lit sur une banderole à ses pieds la légende suivante qui, dit M. Mérimée dans le rapport qu'il a fait à ce sujet, est un vers léonin *très-richement rimé*, et c'est, en effet, à peu près tout son mérite :

Quidquid agant artes ego semper predico partes.

A gauche de la Grammaire, on voit la Logique, assise sur une chaire curieusement sculptée avec Aristote en bonnet pointu, robe de brocard doublée d'hermine, dans l'attitude d'un homme qui argumente. La logique tient d'une main un lézard, de l'autre un scorpion qui se battent à outrance. Si, comme le pense M. Mérimée, le peintre, en représentant ces deux animaux immondes qui ne cherchent qu'à s'entre-détruire, a voulu stigmatiser les disputes scholastiques de son temps, c'était vraiment un homme d'un esprit fort juste et ami du vrai progrès ; la légende que voici n'annonce rien de semblable :

Me sine doctores frustra coluere sorores.

La proposition qu'exprime cette devise est même contestable à de certains égards, car la logique n'est pas tout-à-fait la raison ; elle a seulement la prétention d'y conduire.

La Rhétorique, une lime à la main, a près d'elle Cicéron, assis sur un escabeau, coiffé d'une espèce de turban rouge et vêtu d'une ample robe olive doublée de vair. Il paraît méditer sur un gros volume qu'il tient ouvert en ses mains. Voici la légende qui accompagne le groupe :

Est michi dicendi ratio cum flore loquendi

Vient enfin la Musique qui occupe le côté droit du tableau. Elle tient sur ses genoux un de ces orgues portatifs assez fréquents dans les peintures et sculptures du Moyen-Age. Avec elle se trouve un personnage assis devant une enclume et tenant un marteau dans chaque main. M. Mérimée croit que c'est Tubal dont, ajoute-t-il, le costume qui se compose d'une barette bleue et d'une robe rouge fourrée, ouverte aux manches est assez incommode pour un forgeron. On lit pour légende :

Invenere locum per me modulamina vocum.

C'est, comme on le pense bien, là que j'en voulais surtout arriver, mais avant de rentrer complétement dans le cercle habituel de mes

recherches, je me permettrai encore une observation qui, d'ailleurs, en l'envisageant à ma manière, se relie toujours à la question musicale.

Quand on eut achevé de découvrir la fresque dont je viens de donner une idée, on ne manqua pas d'employer tous les moyens possibles pour savoir d'abord à quelle époque, puis à quel artiste elle appartenait. On remarque, dit le rapport, « les costumes des personnages un peu fantastiques et d'une richesse extraordinaire, les trônes sculptés sur lesquels les femmes sont assises et qui représentent les uns des ornements *flamboyants* et les autres des motifs d'ornementation classique; enfin, la forme des lettres gothiques arrondies avec abréviations. » Tout ceci semblait indiquer que cette grande fresque remontait aux premières années du XVI[e] siècle, époque de transition pour la France entre le gothique à son déclin et le retour aux nobles traditions de l'art antique. Mais à qui l'attribuer? Nous avons vainement cherché, dit M. Mérimée, un nom, une initiale aux bords du tableau.

Une particularité toute de détail parût mettre un instant sur la voie : au-dessus d'une coiffure en cannetille d'or, la musique porte trois œillets épanouis. Ces simples fleurs contrastent singulièrement avec l'or et les pierreries qui brillent dans l'ensemble de la coiffure qu'ils surmontent. Ne serait-ce pas là une indication? On sait que le peintre Garofalo a placé dans la plupart de ses tableaux des œillets qui étaient pour lui des armes parlantes, puisque en langue italienne *garofalo* est le nom de l'œillet.

Cette conjecture est contrariée par les figures mêmes du tableau, qui sont essentiellement françaises, c'est-à-dire gracieuses et maniérées. Rien d'ailleurs n'indique que jamais Garofalo soit venu en France, et supposer qu'il aurait envoyé un carton (1), serait extrêmement hasardé, car à l'époque probable où fut fait le tableau, les peintres italiens n'avaient point de semblables habitudes. Il faut donc, selon toute apparence, renoncer à connaître l'auteur de cette composition, à moins qu'il ne se retrouve quelque document contemporain susceptible de fournir des lumières à cet égard.

(1) On appelle *carton*, en terme de peinture, un dessin en grand, tracé sur du papier, d'après lequel le peintre fait la fresque qu'il se propose d'executer. Notre musée de Paris possède en ce genre de bien précieux cartons du célèbre Rubens.

Si pareil document se trouvait, il nous éclairerait sans doute aussi sur une troisième question que l'on se fit nécessairement après celle de l'époque et de l'auteur, c'est à savoir quel était l'usage de la salle où se trouve la peinture qui vient d'être décrite, et comment se trouvait-elle attenante à la cathédrale? On paraît avoir quelques indications d'après lesquelles elle aurait servi aux réunions de l'université de Saint-Mayol ou Maïeul, mais cela ne prouverait pas qu'elle ait été construite et peinte pour cette destination. Quand même il en serait ainsi, il resterait encore plusieurs difficultés dont la principale serait que dans les universités de France, la musique n'était point enseignée. Il faudrait aussi savoir plus exactement ce qu'était cette université de Saint-Mayol, qui ne figure en aucune manière dans la liste des universités françaises.

Il me semble bien plus naturel de croire que la salle attenante à la cathédrale du Puy était le lieu où se tenait une de ces écoles établies auprès de chaque église cathédrale ou cénobiale, dont la fondation, bien autrement ancienne que celle des universités, remontait à Charlemagne, et dans lesquelles il est positivement prescrit, par les capitulaires de ce prince, d'enseigner la musique, ou, plus précisément, le chant. Plusieurs de ces écoles se conservèrent de fait, et subsistèrent jusqu'à notre première Révolution, c'est-à-dire jusqu'en 1790. Elles avaient pour la plupart fini par n'être plus que des écoles particulières à l'usage des enfants employés par l'Eglise au service divin. On les nommait en dernier lieu *Psallettes*, *Maîtrises* ou *Manècanteries*.

Dans les écoles de Charlemagne, la musique et la grammaire étaient en réalité les véritables et à peu près les seuls objets de l'enseignement donné aux enfants, en tant qu'il s'agissait de former leur esprit et de développer leur intelligence, le reste appartenait à l'instruction religieuse. Sous les premiers successeurs de Charles, ces écoles jouirent d'une grande prospérité, et l'enseignement littéraire s'étendit au *quadrivium* tel que les peintures de la cathédrale du Puy viennent de nous l'exposer. Un journaliste en annonçant dans le temps la découverte dont on vient de parler, n'avait donc pas besoin de se mettre, comme il l'a fait, en si grands frais d'érudition, pour nous dire que ce n'était là que quatre des *sept* arts libéraux, et qu'en cherchant bien sur le tableau, l'on découvrirait peut-être encore l'Arithmétique, la Géométrie et l'Astronomie.

Occupons-nous maintenant du personnage qui accompagne la Musique. Est-ce bien, comme on l'a dit, Toubal-Caïne (Tubalcain), que le peintre a voulu représenter ici? Son nom est-il marqué comme celui de Priscien? Alors point de contestation. Assurément il n'y a pas lieu à confrontation, car il serait difficile de trouver un portrait authentique du personnage; mais, s'il n'y a pas d'inscription, à mon avis ce pourrait fort bien n'être pas le fils de Lemech (Lamech) et de Tzila (Sella) que l'on se serait proposé de représenter dans la fresque de la cathédrale du Puy.

Il ne s'agit pas ici de la prétendue importance musicale de Tubal, mais puisqu'il vient d'être nommé à propos d'une figure plusieurs fois reproduite dans les temps moyens, et même à la délicieuse époque de la Renaissance, arrêtons-nous un instant sur ce sujet.

On sait combien peu l'on s'inquiétait, avant le XVI[e] siècle, de vérifier ce que l'on trouvait exprimé n'importe où; cependant comment ne pas s'étonner de voir un détail pris évidemment dans l'Ecriture-Sainte, et qui n'existe même nulle part ailleurs, reproduit avec autant de négligence et d'inexactitude.

C'est Ioubal (Jubal), fils de Lemech et d'Ada qui, d'après la *Genèse* (1) fut « le père ou le premier de ceux qui jouent du kinnor et du huggad,» c'est-à-dire, d'après les Septantes et la Vulgate, du psaltérion et de la guitare. J'ai dit ailleurs (2) que le parti qui me semblait le plus sage était d'adopter l'opinion de Bochart dans son *Phaleg*, où il propose l'interprétation la plus large en pensant que, par le premier des mots hébreux, il faut entendre tous les instruments à cordes, et par le second tous les instruments à vent. Toutefois, il faut avouer que plusieurs hébraïsants, se fondant sur l'étymologie, ont cru que les deux mots *kinnor* et *huggad* indiquaient l'un et l'autre les instruments à cordes.

Je n'ai nullement la pensée de discuter ici toutes les opinions émises à ce sujet. Josèphe (3) et Philon (4) israëlites l'un et l'autre, et par conséquent représentant l'opinion commune de leur pays, donnent, en termes positifs, Jubal comme *inventeur de la musique*.

Dans le verset qui suit immédiatement celui qui concerne Jubal, il est dit que « Trila eut aussi un fils, Toubal-Caïne, qui travaillait tout instrument de cuivre et de fer. » C'est là tout ce que l'Écriture nous apprend de lui.

Aurait-on confondu Ioubal ou Jubal avec Toubal ou Tubal? sans doute les savants du Moyen-Age n'y regardaient pas de si près; mais alors pourquoi, dans un emblème musical, avoir représenté le personnage allégorique principal avec une enclume devant lui et des marteaux en main au lieu d'un instrument de musique quelconque?

Adrien DE LA FAGE.

(La fin au prochain numéro).

(1) *Genèse*, IV, 21.

(2) *Histoire générale de la Musique et de la Danse*, t. II p. 212.

(3) *Antiquités judaïques*, l. I, ch. I.

(4) *Sur les descendants de Caïn* dans ses *Œuvres*, t. II, p. 245.

NOTICE SUR JOSEPH BAINI.

—

Troisième article (1).

Lorsque Pie VII, après un concordat à lui imposé, qu'il sanctionna, mais n'exécuta jamais, fut remis en possession de ses États et rentra dans Rome le 24 mai 1814, Baini s'occupa une seconde fois de réunir les anciens chapelains-chantres, et ceux-ci le choisirent pour diriger l'exécution, bien qu'il ne fût pas encore l'ancien des basses, ceux qui le précédaient ayant décliné cet honneur, qui lui fût cédé sans la moindre difficulté. Il fut alors chargé de surveiller la réintégration, dans les archives particulières de la chapelle pontificale au palais du Quirinal, de la musique tant manuscrite qu'imprimée, servant ou ayant servi à l'exécution. Toute cette collection avait été, après l'installation du gouvernement français, transportée au Vatican et rendue publique; moins importante d'ailleurs qu'on ne le suppose, ainsi qu'il arrive presque toujours de tout ce qui affiche prétention au mystère, elle est restée depuis lors inabordable. On verra toutefois qu'il n'est pas toujours impossible d'en faire sortir quelque chose.

Le retour du Pape ramenait naturellement, le 21 mars, la fête anniversaire de son intronisation; mais, en 1813, ce jour tombant le Mardi-Saint, férie privilégiée qui n'admet pas d'autre office que celui du Missel, Baini songea aux moyens d'en augmenter la solennité. En conséquence, il composa un plain-chant propre, des réponses pour le chœur dans la Passion selon saint Marc et un motet d'offertoire sur les paroles de l'oraison du Vendredi-Saint, *Oremus pro summo pontifice Pio.* Ces morceaux furent fort remarqués, et le dernier

(1) Voir plus haut col. 23 et 49.

particulièrement obtint l'approbation générale (1).

Ce fut après l'avoir entendu que le roi-démissionnaire, Charles IV, retiré à Rome avec sa femme et l'amant de celle-ci (Manuel Godoi, dit prince de la Paix), chargea Baini de lui former un corps d'office pour sa chapelle particulière, composé de morceaux *a capella* tirés des meilleurs auteurs. Baini s'acquitta de cette commission en réunissant un service musical pour toutes les fêtes de l'année, à quatre; six et huit voix. A la suite de ce recueil, formant plusieurs volumes, se trouvent deux *Acclamations* en l'honneur de Ferdinand VII, faisant canon à soixante-quatre parties divisées en seize chœurs réels.

C'était aussi par une acclamation unanime qu'en 1818 on nommait Baini *abbé* ou *camerlingo* de la chapelle pontificale, c'est-à-dire administrateur général du collége des chapelains-chantres, charge à laquelle il fut constamment réélu chaque année jusqu'à sa mort, honneur dont aucun de ses prédécesseurs n'avait jamais joui.

Ces fonctions, qu'il remplit toujours avec un zèle extrême, ne le détournèrent pas des recherches d'érudition musicale dont il s'était sans cesse occupé et auxquelles il continua de s'adonner jusqu'à sa mort, autant du moins que sa santé et les devoirs de sa profession le lui permirent.

Ainsi, en 1819, il s'occupa d'un travail qui parut à Florence en 1820 sous le titre de *Saggio sull' identità de' ritmi poetico e musicale*. Cet ouvrage, composé en réponse à seize questions adressées sur ce sujet par Louis Bonaparte, fut publié par ses soins et il le traduisit immédiatement en français. Quelques personnes peuvent savoir qu'une idée particulière de l'ancien roi de Hollande fut de *débarrasser* les vers français de la rime; il a publié lui-même de gros volumes à cet effet, ainsi que des pièces nombreuses en vers *blancs* de différentes mesures; il proposait de substituer à la rime une disposition qui, en faisant reparaître constamment les syllabes fortes au même rang, devait, selon lui, donner à la versification une certaine cadence négligée dans l'usage ordinaire et compenser suffisamment l'absence de la rime. Si cette idée, depuis longtemps mise en discussion (2) et rejetée, n'eut pas alors plus de succès, elle a du moins eu l'avantage de faire naître trois bons livres, savoir : *Les vrais principes de la versification* (3), par Scoppa; le *Rapport* sur cet ouvrage, par Choron (1), et l'*Essai* de Baini. Malgré l'érudition, l'ordre et la saine critique qui règnent dans ce dernier, plus d'un point ne semble pas suffisamment éclairci; et l'auteur est depuis convenu avec moi que pour traiter un tel sujet comme il l'aurait désiré, il lui eût fallu plus de pratique de la langue française, dont il pouvait lire assez couramment les écrivains, mais qu'il ne parlait presque pas.

L'année suivante, c'est-à-dire en 1821, l'on entendit pour la première fois à la chapelle Sixtine le *Miserere* à dix voix, qui est incontestablement le chef-d'œuvre de l'auteur, et qui fut composé à la demande du cardinal Consalvi, interprète d'un désir manifesté par le souverain Pontife. Baini, se défiant de ses forces, fit faire de nombreuses répétitions, modifia à plusieurs reprises une infinité de passages, en les réglant sur la nature des voix qui devaient être chargées de l'exécution, et il est certain que sa parfaite exécution contribua au grand et juste succès qu'obtint ce morceau, qui depuis lors s'est toujours chanté pendant la semaine sainte avec ceux d'Allegri et de Bai. Conçu d'après un plan et un système différents, quoique dans le même ton et avec des cadences semblables, le *Miserere* de Baini me semble, je n'hésite pas à le dire, bien supérieur quant à l'effet aux compositions d'ailleurs si justement renommées de ses devanciers. Cette opinion, que je manifestai après la première audition et que confirma l'examen de la partition que Baini me permit de faire, faveur qu'il n'accordait pas aisément, disant que les morceaux de ce genre perdent à être analysés, sera, je l'espère, partagée par ceux qui examineront cette belle et simple composition que je livre enfin à la publicité.

Exécuté dans une circonstance qui réunit à Rome un grand nombre d'étrangers de distinction, le *Miserere* augmenta singulièrement la réputation de Baini comme compositeur, releva et soutint pour quelque temps encore l'antique gloire de la chapelle apostolique et la réputation des compositeurs sortis

(1) Je crois que le commencement seul était de Baini, et que ce qui suivait avait été adapté à la musique d'un motet plus ancien.

(2) C'était Louis Bonaparte, père de l'Empereur actuel des Français qui, en 1812, avait proposé de décerner un prix au meilleur Mémoire sur cette question et en avait fait les fonds.

(3) Les vrais principes de la versification développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la française. On y parle de l'accent aigu, source unique de l'harmonie des langues. On y examine et l'on y compare l'accent, qui est la source de l'harmonie des vers, la nature, la versification et la musique de ces deux langues. On y fait voir l'ANALOGIE qui existe entre elles. On propose les règles pour composer les vers lyriques et les moyens d'accélérer les progrès de la musique en France. Et, en réservant dans la langue française les beautés qui la rendent susceptible de tous les charmes de la poésie et de la musique, on la venge des imputations de ceux qui lui refusent de la douceur et de l'harmonie. Par Ant. SCOPPA, sicilien. Paris, v° Coucier. t. I, 1811; t. II, 1812. En 1814 parut un troisième volume devenu fort rare, dans lequel Scoppa répond aux objections de Choron. De nouveaux frontispices furent alors réimprimés pour les deux premiers volumes, avec le dernier millésime; les développements du titre sont modifiés, une épigraphe tirée de Quintilien disparaît; enfin l'auteur reprend son titre sacerdotal et s'appelle l'abbé A. Scoppa.

(1) Rapport présenté au nom de la section de musique et adopté par la classe des beaux-arts de l'Institut impérial de France dans les séances du 18 avril et des 2 et 9 mai 1812, sur un ouvrage intitulé : *Les vrais principes de la versification*, etc... On discute dans ce rapport les propriétés respectives de ces deux langues relativement à la musique, et l'on y compare le génie des deux nations pour cet art. Paris, 1812; Firmin-Didot, in-4.

de l'Ecole romaine. On publia en cette occasion plusieurs sonnets parmi lesquels un seul me semble pouvoir être lu sans rire; il est de Bernard Valenzi, confrère de Baini et l'un des concertistes du psaume; en voici le dernier tercet :

Davidde, il ciel deh! lascia per momenti
E sarai pago udeudo in questo esiglio
Espressi del tuo pianto i sentimenti.

Les chapelains-chantres ont constamment refusé toute communication de ce morceau, ainsi que de tout ce qu'ils possèdent; c'est surtout pour cela que je le donne dans la musique de cet ouvrage, au nº 160. On me saura gré de n'avoir pas sacrifié la gloire de Baini aux maigres et courtes idées de la majorité de ses collègues.

Le *Miserere* n'est pas l'unique travail que Consalvi ait demandé au directeur de la chapelle; ce sage et habile ministre s'était auparavant adressé à lui pour des questions d'un genre fort différent, en lui demandant des Mémoires sur l'Ordre du Christ et sur celui de l'Eperon-d'Or, que l'on voulait réorganiser : Consalvi, peu satisfait de ce qu'on lui avait présenté jusqu'alors sur ce sujet, s'écria, quand il eut le travail de Baini, que, pour être bien servi, l'on devait s'adresser non à des dignitaires ou à des académiciens, mais à de simples abbés. Il professa dès-lors la plus haute estime pour l'auteur, et afin de causer plus longtemps avec lui, il le faisait venir à l'heure de son dîner pendant lequel ils s'entretenaient ensemble de toute sorte de matières.

De plus grands personnages encore devaient entrer en rapport avec Baini. En 1822, après le congrès de Vérone, le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume III, visita incognito la capitale des Etats-pontificaux. La Prusse est, comme l'on sait, protestante; mais dans le siècle où nous vivons, les souverains les plus divisés au spirituel ont grand besoin de s'entendre au temporel, l'ardeur de leurs croyances cédant sans peine le pas à leur intérêt : Frédéric-Guillaume fut donc fêté à Rome autant que le permettait l'incognito qu'il voulait garder. Grand amateur de musique, il témoigna le désir d'entendre quelques morceaux du répertoire de la chapelle Sixtine. En conséquence, Baini fut chargé d'organiser un concert qu'il composa de morceaux choisis parmi les plus remarquables du répertoire de la chapelle, oubliant seulement d'y placer aucune de ses compositions.

On sera peut-être curieux de savoir quelles furent les pièces qui entrèrent dans la formation de ce concert unique en son genre; les voici. 1º *Miserere*, de Gregorio Allegri (1); 2º *Idem*, de Tommaso Bai (2), 3º *In lectulo meo*, motet à huit parties, de Pietro Bonomi; 4º *Angelus Domini* à huit, de Claudio Casciolini; 5º *Benedictus* à trois voix et chœur, de Giambattista Fazzini; 6º *Idem* à six voix et chœur, du même; 7º *Improperia* à huit, de Pierluigi da Palestrina (1); 8º *Stabat mater* à huit, du même.

(1) Publié à Londres, en 1784, par Burney; en 1826, à Paris, par Choron, dans la *Collection des pièces de musique religieuse* qui s'exécutent tous les ans à Rome durant la Semaine Sainte dans la chapelle du souverain Pontife, et plus récemment par M. l'abbé Alfieri.
(2) Comme le précédent.

Ce concert eut lieu dans l'appartement du secrétaire des brefs au palais de la Consulta, le 10 décembre 1822. Le roi non-seulement complimenta Baini comme il le devait, mais il donna un exemple que les autres souverains feraient bien d'imiter plus souvent. Il ordonna qu'à leur retour de Naples, où ils se trouvaient alors, ses fils iraient rendre visite à Baini, ce qu'ils firent le 19 du même mois de décembre. Le directeur de la chapelle réunit ses confrères, qui exécutèrent de nouveau les morceaux que le roi avait entendus.

Peu de temps après, celui-ci témoigna le désir que Baini écrivît expressément quelques compositions pour lui, et telle fut l'origine de l'*Essai de renouvellement de la musique harmonique, syllabique et rhythmique sur le plaint-chant en usage au septième siècle*. Ce travail est le recueil de toutes les hymnes de l'Antiphonaire romain mises en harmonie à quatre parties, dont l'une exécute la mélodie grégorienne mesurée et rhythmée d'après certains principes exposés dans une préface écrite en latin et fort érudite, ainsi que tout ce que traçait la plume de l'auteur.

L'ouvrage ayant été mis sous les yeux du roi, il envoya aussitôt à Baini la médaille d'or qui ne se donne en Prusse qu'aux artistes de premier ordre. Elle lui fut remise par l'ambassadeur, le comte de Bunsen, celui qui depuis fit les frais de gravure du portrait de Palestrina et en donna la planche à Baini. Non content de cette distinction, le roi lui fit offrir un des plus riches bénéfices ecclésiastiques de son royaume dont la collation lui était réservée, l'autorisant en même temps à continuer de résider à Rome. Baini répondit en remerciant le souverain de tant de bontés, mais lui déclarant qu'il ne pouvait accepter des avantages qui étaient le patrimoine des prêtres catholiques de ses Etats, auxquels était confié le soin des âmes. Plein d'admiration pour un si rare désintéressement, le monarque n'insista pas et fit prier Baini de recevoir du moins une boîte d'or et un anneau de brillants qu'il lui envoyait. Ce présent fut accepté, mais celui à qui on l'adressait laissa pendant toute sa vie ignorer au public et même à ses plus intimes amis l'honneur qui lui avait été fait; puis il voulut qu'après sa mort ces objets précieux servissent à orner des images de la vierge Marie, à laquelle il se disait redevable de tout.

Cependant il poursuivait ses travaux d'érudition musicale avec une continuelle application; il en fut plus d'une fois légèrement détourné par les occupations que lui donna son élection, en 1825, à l'une des places d'examinateur pour l'admission dans la congrégation et académie de Sainte-Cécile. Cette nomination

(1) Publiés, ainsi que le *Stabat*, par Burney et par Choron, dans les recueils sus-indiqués.

était, il faut le dire, tout-à-fait irrégulière, puisque les chantres-chapelains du palais se prétendaient dispensés de se soumettre aux épreuves nécessaires pour prendre à Rome le titre de *Maestro* et battre la mesure dans les messes et autres offices de l'Eglise ainsi que pour y chanter ou jouer quelque instrument. C'est ce qui fait croire que cette nomination n'eut lieu que par suite d'une manifestation de la volonté du Pape Léon XII. Il paraît que l'on avait espéré, au moyen de l'intervention de Baini, concilier les différends qui s'étaient plusieurs fois élevés entre les chapelains-chantres et la congrégation, mais rien ne s'arrangea. On dit que, tout en maintenant les droits de la chapelle et produisant un bref dont au reste l'on n'a jamais vu l'original en entier et qui selon lui dispensait les chantres du palais apostolique de la juridiction de la congrégation de Sainte-Cécile, il promit que sous son camerlingat il ne permettrait jamais à aucun des chantres de battre dans aucune église. Malgré cette promesse, le cas se présenta quelque temps après la mort de Léon XII, et le moment de la nomination quinquennale des examinateurs étant venu, Baini ne fut pas réélu.

Un musicien de mérite comme lui ne pouvait passer dans une société de ce genre sans y laisser des traces : aussi ne tarda-t-il pas à y reproduire les idées qu'il avait émises seize ans auparavant. (1), et à faire adopter pour sujets de fugues à donner aux aspirants des thèmes de style moderne et naturellement susceptibles des réponses, des développements, répercussions, strettes, etc., auxquels sont soumises les pièces de ce genre. Il composa lui-même à cette occasion un recueil de cent sujets de fugues, cinquante dans le mode majeur et autant dans le mode mineur, et fit cadeau de ce recueil à la société.

Il ne la servit pas aussi bien lorsque, sans doute dans de bonnes intentions, il détruisit toutes les pièces de concours qui ne lui semblèrent pas dignes d'être conservées et qui existaient alors dans les archives de la société qu'il s'était chargé de mettre en ordre. Ce qui prouve qu'il agit en cette occasion avec une parfaite droiture, c'est qu'il se comportait de même à l'égard de la musique par lui possédée. Mais ce que l'on est libre de faire pour soi, on a tort de l'appliquer à une société dont il est bon de garder tous les titres, à moins qu'ils ne fassent double emploi. D'ailleurs il y a toujours de l'inconvénient à s'en tenir à son propre jugement, à son goût, à sa manière de voir pour anéantir des ouvrages que l'opinion d'un autre aurait peut-être jugés dignes de conservation et même de respect. L'opinion d'un seul est toujours on ne peut plus contestable.

J'ai dit, il y a un instant, que l'on pouvait supposer que l'intervention du Pape Léon XII avait fait nommer Baini examinateur de la congrégation de Sainte-Cécile ; cette supposition est d'autant mieux fondée, que ce Pontife honora toujours particulièrement le directeur de sa chapelle. Il le consulta, lors du jubilé de 1825, pour régler l'ordre des prières dans les différentes églises de la capitale, et se fit plus d'une fois suivre par lui dans les visites qu'il faisait aux lieux saints. Le jour que très-secrètement, sans aucun avis et sans aucun cortége, il sortit du Vatican de très-grand matin, nu-pieds et accompagné seulement de deux ecclésiastiques, pour aller célébrer la messe à Santa-Maria-in-Vallicella, l'un de ces deux prêtres était Baini, qui peu auparavant, et pour répondre à une idée du Pape, avait composé un nouveau *Dies iræ* à sept parties, mis par les connaisseurs sur la ligne du *Miserere*.

Cette même année 1825 marqua bien tristement dans l'existence de Baini, qui, sauf une légère et courte maladie en 1817, avait sans cesse jusqu'alors joui d'une parfaite santé, dont il devait surtout la conservation au régime de vie réglé et uniforme qu'il avait toujours suivi. En effet, à sa sortie du séminaire, il avait adopté une méthode dont il ne se départit plus. Se levant de grand matin, il disait la messe de bonne heure et entendait en confession quiconque se présentait à lui ; ensuite il vaquait à ses études soit chez lui, soit dans les archives ou bibliothèques de la ville ; n'acceptait point de repas hors de sa maison ; faisait d'ordinaire une promenade soit avant, soit après dîner ; ne rendait jamais d'autres visites que celles qu'exigeaient les convenances ; donnait, s'il y avait lieu, quelques leçons, et en toute saison était toujours rentré à l'*Ave Maria*, c'est-à-dire au coucher apparent du soleil. Jamais, hors les cas d'absolue nécessité, on ne le vit la nuit dans les rues de Rome ; jamais il ne connut aucun jeu de cartes et n'assista jamais à aucun spectacle de nuit, quel qu'en fût le genre. Il ne chanta non plus jamais dans aucune église, à moins que le collége des chapelains-chantres n'y fût appelé.

Une telle régularité de vie lui avait conservé, jusqu'à cinquante ans, une santé robuste et l'aptitude à des travaux prolongés que sa forte constitution supportait sans la moindre fatigue. Malheureusement il en ressentit beaucoup de cet autre genre de travail, de cette assiduité au confessionnal qui, dès 1806, absorba une grande partie de son temps ; car sa piété tendre, la pureté inattaquable de ses mœurs, son parfait désintéressement, l'avaient, ainsi qu'on l'a vu, fait rechercher comme directeur par beaucoup de personnes de toute condition, et rien ne pouvait le détourner de ce devoir sacré de son ministère. Sa persévérance à cet égard devint funeste à sa santé, et il n'avait que cinquante ans quand elle s'altéra tout-à-coup de la manière la plus sensible. Il se sentit principalement incommodé d'un asthme catarrhal qui, passé au bout d'un an à l'état chronique, ne cessa plus de le tourmenter jusqu'au tombeau (1). Sa belle voix s'éteignit en

(1) Voy. plus haut.

(1) La première origine de cet asthme remontait à l'adolescence de Baini, et prouve combien grande était

peu de temps, et les médecins lui interdirent de se servir de ce qui lui restait de son admirable organe, prescription qu'il ne suivait pas toujours, se laissant entraîner, lorsqu'il dirigeait, à chanter avec le chœur. Son tempérament semblait exiger une nourriture abondante, qu'il prenait cependant avec une sobriété qui ne put garantir son estomac : il perdit son embonpoint naturel, en harmonie avec sa haute taille; son ventre s'affaissa, et les fonctions digestives devinrent pénibles; il arriva pis encore : il perdit le sommeil, si indispensable aux travailleurs, et passa toutes les nuits dans un état convulsif des plus fatigants, qui, joint à sa cruelle affection catarrhale, achevait de lui ôter les forces. Il supporta tous ses maux avec la plus parfaite résignation, disant qu'il devait se trouver trop heureux que l'ouïe et la vue restassent intacts; mais le dépérissement de sa santé lui fit sentir la nécessité de mettre promptement en ordre une partie de ses travaux d'érudition musicale, et de s'occuper de leur publication. Il imprima donc à ses frais sa belle *Monographie de Palestrina,* ne cherchant pour ce grand ouvrage de protecteurs que dans le ciel, comme le prouve la dédicace qu'il a fait à la vierge Marie (1).

Ce livre parut en 1829 sous le titre de *Mémoires sur la vie et les ouvrages de Jean Pierluigi de Palestrina,* et fut reçu parmi les amis de l'histoire et de l'érudition musicale, encore moins nombreux alors qu'ils ne le sont aujourd'hui, comme un véritable bienfait, en raison de la vive lumière qu'il jetait sur une foule de questions obscures ou indécises; de l'explication de mille difficultés; de l'indication de certaines particularités théoriques jusqu'alors inaperçues, et dont Baini donnait le signalement; enfin, en raison du grand nombre de musiciens distingués dont le nom même était inconnu, et que l'auteur des *Mémoires* tirait d'un injuste oubli.

Sans doute, comme toute œuvre humaine, cet ouvrage n'est pas exempt de défaut; ainsi, l'on peut reprocher à l'auteur des discussions trop étendues et à peu près inutiles sur des questions qu'il était aisé de vider en peu de mots; on peut relever des éloges exagérés et mal motivés du musicien, d'ailleurs si justement célèbre, dont il a écrit la vie; une monotonie de style qui en rend par instants la lecture fatigante, des préventions favorables ou contraires parfois mal fondées, quelques jugements peu équitables; enfin, de longues digressions que la nature de l'ouvrage ne motive pas assez.

Sous ce dernier point, il ne serait pas très-difficile de justifier Baini, car ses écarts sont de haut intérêt pour l'histoire musicale, et il serait mal qu'il s'en fût abstenu : le seul reproche à leur faire est donc de n'être pas à leur place; mais il est aisé de s'apercevoir que l'auteur a profité d'une occasion heureuse de faire connaître ses travaux, et empêché ainsi quelque plagiaire, sous les yeux duquel ses papiers auraient pu passer, de s'attribuer le mérite de ses découvertes; c'est surtout en ce sens qu'il doit être excusé.

(*La suite au prochain numéro.*)

dès-lors sa passion pour l'étude. Etant encore au séminaire, et travaillant dans sa chambre une partie de la nuit, le sommeil finit par s'emparer de lui, et il s'endormit, ayant sous sa table le pot en terre, rempli de braise et de cendre chaude, qui est, dans une grande partie de l'Italie, le seul moyen de chauffage que l'on connaisse en hiver, et que l'on appelle *scaldino, maritozzo*, etc., et dans le vrai langage toscan *veggio;* Baini aspirait, en dormant, la vapeur pernicieuse placée justement dans la direction de ses poumons, et il était presque asphyxié quand on vint à son secours.

(1) « Deiparæ virgini Mariæ sine labe conceptæ, Josephus Bainius quidquid id est operis dicat et consecrat. »

NOUVELLES.

Dans le mois de décembre dernier a eu lieu à la collégiale de Saint-Quentin une exécution musicale que nous ne devons pas omettre de mentionner, surtout à cause du cachet particulier qui la distinguait. Le dimanche 16, à la grand' messe et pendant le salut, on a entendu les chanteurs pyrénéens qui, en Terre-Sainte, en Europe et en Amérique, se sont attiré les témoignages les plus flatteurs. C'est principalement dans le *Credo* de la messe qu'ils ont chantée, que chacun a pu apprécier la puissance des moyens dont ils disposent et dont ils usent en musiciens consommés et habitués à ménager les effets tout particuliers qu'on obtient dans un vaste édifice. La partie la plus intéressante de cette journée était, dit le *Journal de Saint-Quentin,* la messe de M. Zérézo exécutée par ces consciencieux interprètes, et il en donne une analyse qu'il termine ainsi : « En somme, la composition est savante, très-travaillée, peu compréhensible peut-être pour la masse des auditeurs, mais d'un grand honneur pour M. Zérézo. Quant à l'exécution que chacun a pu apprécier, elle a été bonne, et l'on doit féliciter la Société chorale du soin qu'elle y a apporté. »

— Nous avons sous les yeux les neuf premières feuilles in-8° jésus, d'un ouvrage intitulé : *Eléments de l'harmonie appliquée à l'accompagnement du plain-chant.* Ce livre qui, d'après ce que nous en connaissons, paraît devoir réunir tout ce que l'on peut dire de mieux sur cette matière, dont on s'est tant occupé en ces derniers temps, est dû à M. l'abbé Stephen Morelot, ancien élève de l'Ecole des Chartes. Ce dernier titre suffirait pour annoncer un travail consciencieux et approfondi, mais c'est seulement lorsqu'il sera complet que nous saurons tout le bien qu'il y a lieu d'en dire.

— L'une des plus anciennes sociétés chorales de France, celle des *Neustiens* de Caen, fondée il y a vingt-quatre ans par M. Lechangeur, vient de faire une grande perte dans la personne de son directeur Louis-Edmond Lecornu, décédé à Caen le 19 décembre dernier. Il était entré dans cette société à son origine, sans posséder la moindre notion musicale, ses progrès avaient été rapides et après avoir été appelé par le vote unanime de ses confrères aux différentes fonctions de la société, dans l'exercice desquelles il déploya un zèle et une activité digne des plus grands éloges, il fut enfin placé à leur tête et ne cessait de s'occuper de ses chers *Neustiens* quand la mort est venu le frapper.

— Nous avons à annoncer une bien triste nouvelle au monde artiste.

M. Niedermeyer, directeur de l'Ecole de musique religieuse à Paris, est mort soudain dans la soirée de jeudi, 16 mars. Notre prochain numéro contiendra une notice sur cet estimable artiste.

Un accident, survenu pendant l'impression, nous oblige à ne donner aujourd'hui que la moitié de la matière que reçoivent ordinairement nos abonnés; ils seront dédommagés dans les prochains numéros.

E. Repos, *Libraire-Editeur responsable.*

Paris. — Imprimerie A.-E. Rochette, rue d'Assas, 22.

— DEUXIÈME ANNÉE. — AVRIL 1861, N° 4. —

LE PLAIN-CHANT

REVUE MENSUELLE

DE MUSIQUE SACRÉE, ANCIENNE ET MODERNE

ET D'ÉDUCATION MUSICALE

Rédacteur en chef : ADRIEN DE LA FAGE.

PRIX DE L'ABONNEMENT PAR AN, DE JANVIER 1861 :

FRANCE : Texte, Chant, Musique et Orgue, 10 fr. — Texte seul, 6 fr. — ANGLETERRE, ESPAGNE, BELGIQUE, SUISSE, HOLLANDE, PIÉMONT, 12 fr. — ÉTATS-ROMAINS, ÉTATS-UNIS, RUSSIE, AUTRICHE, TURQUIE, GRÈCE, 14 fr.
Adresser un bon sur la poste à l'ordre de E. REPOS, Libraire-Éditeur, 70, rue Bonaparte, Paris.

N. B. le défaut d'espace nous a empêché d'insérer la notice explicative de ces morceaux ; elle sera donnée dans le numéro de mai.

Les articles qui ne portent ni signature, ni lettres initiales, sont du Rédacteur en chef, ainsi que les notes dont le renvoi est indiqué par des chiffres arabes ; les notes où sont employées les lettrines appartiennent aux auteurs des articles. Lorsque le Rédacteur a fait des additions à ces notes, elles en sont séparées par un —.

SUR QUATRE VIEUX LIVRETS EN PLAIN-CHANT, imprimés à Paris, et de la typographie musicale à l'époque de leur publication.

On a fait quelques recherches sur les premiers livres de musique imprimés en caractères, au moyen de types mobiles, mais on ne s'est point occupé de ce qui avait été fait auparavant en ce genre pour le plain-chant. Quoique le présent article ne soit pas conçu précisément dans cette vue, on y trouvera, je pense, des renseignements qui ne sembleront pas inutiles à tout le monde, et dont même certaines gens, habiles à exploiter ce qu'ils ne se sont pas donné la peine de trouver, pourront tirer assez bon parti. N'importe.

Dans les plus anciens livres de liturgie proprement dite, qui ont été imprimés et qui sont des *missels* grégorien et ambroisien, publiés à Milan *Per Antonium Zarotum Parmensem*, en 1474 et 1475, on trouve déjà certaines parties, telles que le *Pater*, les préfaces, la bénédiction du cierge pascal, avec leur notation en plain-chant, et il en est ainsi dans les réimpressions qui ont suivi ces deux publications originales, qui sont les éditions *principes* des deux missels [1]. Mais il est essentiel de remarquer que le plain-chant n'est point ici imprimé en caractères mobiles ; il est sur planches de bois gravées d'après le procédé ordinaire de la gravure en bois.

Ce procédé s'appliqua longtemps pour les lettres ornées et figures placées dans le texte, qui jouent un si grand rôle dans plusieurs belles éditions du second âge de l'imprimerie. On l'employa d'abord généralement pour tout et qui n'était pas texte courant, et voilà pourquoi l'on trouve si souvent dans ces éditions anciennes des blancs à la place des initiales que, dans ce cas, il fallait dessiner à la main ou imprimer au poinçon.

Dans les livrets dont nous allons parler, il ne s'agit plus de planches en bois, mais de types proprement dits représentant les caractères ordinaires du plain-chant, dont on verra bientôt le tableau, et c'est surtout pour cela que ces livrets doivent avoir à nos yeux un intérêt particulier, surtout en France, puisqu'ils

[1] On appelle, comme le savent sans doute la plupart de nos lecteurs, édition *principe*, en latin *editio princeps* celle où un écrit ancien ou moderne est imprimé pour la première fois.

seraient, sinon les premiers livres de plain-chant imprimés dans notre pays, au moins du nombre des plus anciens, bien qu'ils ne remontent pas, comme on va le voir, au delà des vingt premières années du XVIe siècle.

Occupons-nous d'abord de leur contenu.

Celui dont je parlerai en premier lieu porte pour titre : **Misse solemniores totius anni : nouiter impresse et emondate.**

Ce titre est fort mal justifié et n'offre, comme on le voit, ni lieu d'impression, ni nom d'éditeur, ni date, ni adresse, mais au-dessous du titre qui vient d'être transcrit, se voit la marque de l'imprimeur *De Marnef*, dans laquelle on trouve son nom au bas du sujet principal qui est un pélican. Cette marque du pélican est commune à trois des plus anciens libraires de Paris, savoir : Geoffroy de Marnef, *libraire juré de l'Université*, et ses fils Jean et Enguillebert. Elle est reproduite dans Brunet (*Manuel du libraire*, t. III, p. 90, de la quatrième édition).

A la fin du livre composé de vingt-huit feuillets non foliotés, se lit sur le verso du dernier :

« Misse solemnes que antea mendis infecte erant nunc ad limam sunt polite. Anno Dñi millesimo quingentesimo decimo nono : die vero XIIII octobris. »

Le format est in-12, les feuilles ont été imposées de telle sorte, qu'après avoir été pliées, leurs divisions pussent s'encarter trois par trois ; et, en conséquence, les signatures sont *a* j, *a* ij, *a* iij, etc. Ces signatures sont précédées d'un D en gothique arrondie. Il ne paraît guère utile de chercher quelle pouvait être la signification de ce D.

Le plain-chant et les paroles sont en noir, les portées et les rubriques en rouge. Je reviendrai sur les types mêmes, dans la suite de cet article.

Au verso du frontispice, et tout en haut de la page, comme si c'était un texte qui continuât, on lit : « In maiori missa nativitatis Dñi. Côio » et en effet se trouve aussitôt la communion *Viderunt omnes fines*, dont la notation occupe deux portées. On ne comprend point par quelle raison cette pièce est ainsi placée. Se trouve-t-elle là comme une une sorte d'épigraphe ? Est-ce un spécimen de notation en plain-chant ? Un essai des caractères dont l'imprimeur faisait usage ? N'est-il pas plus vraisemblable d'y voir une simple maladresse du metteur en pages, l'art étant encore alors dans son enfance, par rapport à l'emploi des caractères de plain-chant ? Telles sont, sans doute, les questions que s'adresseraient, comme je l'ai fait, les personnes sous les yeux desquelles passerait ce volume. En y réfléchissant plus attentivement, et en raison de l'usage auquel je suppose qu'il était destiné, je trouve une autre raison de la collocation singulière de la communion *Viderunt* ; et je l'indiquerai plus loin.

Au recto du feuillet deux, on lit : *In media nocte natiuitatis Domini ad missam introitus.* » C'est la messe de minuit ; viennent ensuite les deux autres messes de l'aurore et du jour ; la communion de la messe du jour est indiquée par le renvoi : *Quere in primo folio huius opis.* Suivent les fêtes de l'Épiphanie, de Pâques sans la prose *Victimæ paschali*, de l'Ascension, de la Pentecôte sans la prose *Veni sancte*, de la Trinité, de la Fête-Dieu, aussi sans la prose *Lauda Sion* ; de saint Jean-Baptiste, de l'Assomption, de la Toussaint. On trouve plus loin la rubrique : « *Kyrie. Gloria in excelsis sanctus. Agnus. Ite missa est.* Dicuntur in festis annualibus et duplicibus, » et ces pièces sont en effet celles dont le chant sert généralement pour les fêtes doubles. Après l'*Ite missa est*, les *Kyrie* sont répétés, mais avec des paroles tropaires. Voici le premier :



Remarquez que dans ce *Kyrie*, les deux syllabes *mnium* ne correspondent qu'à une note unique, ce qui est parfaitement régulier, puisque la brève de la syllabe *mni* est empruntée à la note qui suit ; cette manière de noter est encore usitée en Italie, sinon par les imprimeurs, du moins par plusieurs compositeurs et par plusieurs copistes.

Ici se lit l'avertissement *Misse solemnes*, etc., donné à la colonne précédente.

Le second livret intitulé : **Misse familiares**, est imposé et encarté comme le précédent. Dans l'exemplaire que j'ai sous les yeux, les premiers feuillets ont été perdus ; celui qui fournissait sans doute le titre qu'on vient de lire (j'en donnerai la raison dans un instant) n'a point été suppléé. Le deuxième

feuillet manquant a été copié à la main et offre le commencement de la messe de la Vierge: *Salve sancta parens;* suit au quatrième feuillet la messe des Morts, sans prose; le cinquième est remplacé à la main. Ensuite viennent des messes de sainte Catherine, de saint Nicolas, du Saint-Esprit.

A la suite de cette dernière commence, sans interruption, la rubrique que voici:

« Istud *Kyrie* dūr in festis duplicibus tātū. »—Elle se trouve en tête d'une série d'*ordinaires*, c'est-à-dire de *Kyrie, Gloria, Sanctus* et *Agnus* pour les différents rites, comme il suit:

1° **Double**;

2° **Semi-double**, où le *Gloria* est le même que pour le rit double;

3° Fêtes de *neuf leçons;*

4° « Dominicis diebus, quando fit de tempore ab octavis Pasche usque ad penthecostes: et ab octavis nativitatis Domini usque ad purificationem beate Marie Virginis: nisi fiat duplum vel semi duplum. » Le *Gloria* est le *Gloria* tropaire dit *de la Vierge*[1].

5° *Kyrie* tropaire. « Cunctipotens genitor Deus omniū creator eleison. Fons et origo boni, pie, luxque perennis eleison. Salvificet pietas tua nos bone rector eleison. Xp̄e Dei splendor virtus patrisque sophia eleison. Plasmatis humani factor lapsis reparator eleison. Ne tua damnetur Jesu factura benigne eleison. Amborum factum spiramen nexus amorque eleison. Procedens fontes vite fons, puritatis vis, eleison. Purgator culpe, venie largitor, eleison. Offensas dele, nos munere reple, spiritus alme eleison. »

6° Après la rubrique suivante: « In secunda die octavarum Pasche et Nativitatis Domini et in die Epiphania et in prima missa Nativitatis Domini et dominica infra octavas, Assumptionis et Nativitatis et in die Annuntiationis Domini, » se trouve le *Kyrie fons bonitatis*[2].

Il y a encore quelques autres *Kyrie*, puis l'Ordinaire des Morts, un *Kyrie* et un *Gloria*, le *Credo* ordinaire et les *Ite missa est*, avec indication des cas où chacun doit être préféré. Le livre se termine au feuillet 50 par les antiennes *Salve Regina* et *Ave Maria*. Enfin, on lit une dernière rubrique en français:

[1] V. *Notices, descriptions, analyses, extraits et reproductions de manuscrits relatifs à la pratique, à la théorie et à l'histoire de la Musique* ou *Essais de Diphthérographie musicale*, p. 263.

[2] Je l'ai donné dans le *Cours complet de plain-chant*, p. 410. 2 vol. in-8°, Paris, E. Repos.

« Finissent les messes familières, nouuellement imprimées à Paris. Mil cinq cent. XIX.» C'est ce qui m'a fait intituler l'ouvrage *Missæ familiares*.

Ce second livret forme cinq cahiers de six feuillets, ou douze pages, signés des cinq premières lettres de l'alphabet.

Le troisième livret a pour titre : **Communes prose totius anni nouissime emendate.**

De même qu'aux précédents, aucune indication autre que la marque de l'imprimeur De Marnef. Il y a beaucoup de désordre dans les signatures. Voici la liste des pièces que contient ce livre :

Nativité : *Lætabundus exultet fidelis chorus.*

Épiphanie : *Epiphaniam Domini canemus gloriosam.*

Paques : *Fulgens præclara rutilans per orbem.*

Octave de Paques jusqu'a l'Ascension : *Agnus redemit oves.* C'est la prose *Victimæ paschali*, dont les deux premiers vers, qui effectivement sont en dehors de l'ensemble, ont été retranchés. En revanche, on y retrouve la pénultième strophe supprimée aujourd'hui dans le Missel romain[1].

Ascension : *Rex omnipotens die hodierna.*

Pentecote : *Fulgens præclara.* La même que celle de Pâques.

Trinité : *Profitentes Trinitatem.*

Fête-Dieu : *Lauda Sion.* La faute de la strophe *Vetustatem* s'y est déjà introduite[2].

Dédicace : *Rex Salomon.*

S. André : *Exultemus et lætamur.*

S. Nicolas : *Congaudentes exultemus.*

S. Étienne : *Heri mundus exultavit.*

Annonciation : *Salve mater Salvatoris.*

S. Catherine : *Vox sonora nostri chori.*

Morts : *Dies ire dies illa.*

A la fin: « Prosarum correctarum finis. »

Le quatrième livret porte pour titre : **Passiones nouissime correcte et emendate.—**

C'est un grand in-12, sans autre renseignement que l'Eléphant, marque de François Regnault, que l'on peut voir dans Brunet, t. IV, p. 140 et 798. Le livre se compose de trente-huit feuillets encartés trois à trois, sauf le dernier, dont le cahier est de quatre. Les signatures sont en cursives.

[1] V. *Cours complet de plain-chant*, p. 439.

[2] V. *Cours complet du plain-chant*, p. 440, et *De la reproduction des livres de plain-chant*, p. 106.

Ce livret contient les passions selon S. Mathieu et selon S. Jean, sur le chant connu à trois personnages, mais sans aucune indication de cette circonstance. La passion du dernier évangéliste se termine au verso du trente-septième feuillet. Sur le recto du trente-huitième feuillet, on lit :

Disce non somno : mollive libidinis usu :
Nec scelere : in patriam posse venire meam
Per mille erunas : varia et tormeta laborum
Itur : ubi eterna est gloria parta bonis.
Participem nullum regni facio esse beati :
Si non et consors sit crucis ille mee [1].

Et un peu plus bas :

SENECA. Nô est ad astra mollis de terra via [2].

Dans l'exemplaire que j'ai sous les yeux, ce livre était relié avec les trois précédents imprimés, par Geoffroy De Marnef. Sur la garde se lisait la note suivante :

« Ce livre appartenait autrefois aux religieuses de l'abbaye deNotre-Dame de Reconfort, ordre de Cîteaux, dans la commune de Saisy, canton de Tannay. Il a été enlevé à l'époque de la révolution de 89, par un domestique de cette maison qui vivait encore en 1843. »

[1] Ce vers devrait être écrit :
Si non sit consors, crucis et ille meæ.
Voyez au surplus la note suivante.

[2] L'idée des deux vers précédents étant la même que celle du poëte tragique latin, l'auteur a cru devoir en avertir par cette citation qui, en effet, appartient à l'*Hercules furens*, V. 437. Senèque n'a pas écrit *de terra*, mais *e terris*.

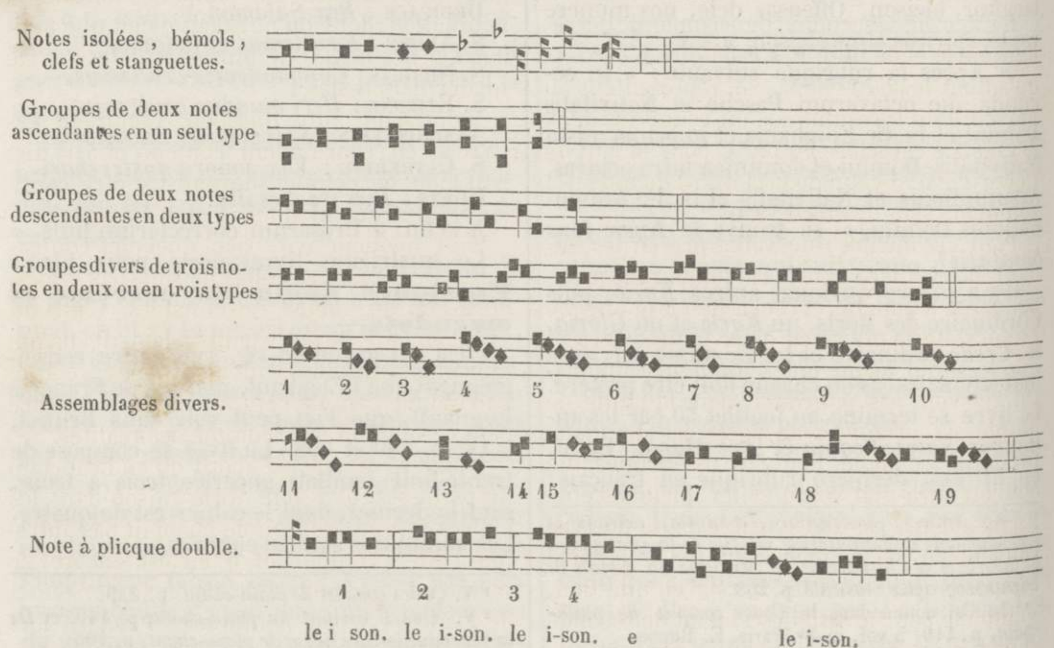
Saisy est un village du département de Saône-et-Loire, à seize kilomètres d'Autun.

Ledit livre avait eu un plus ancien possesseur, car au verso du frontispice des *Misse solemniores* on lit en caractères et avec les liaisons et abréviations du XVIe siècle. « Philippus Regnard huius libelli libera possessione gaudet. » Il appartient aujourd'hui à un curé du département, et m'a été communiqué, grâce à l'obligeance de M. Dethou, avocat et grand amateur de bonne musique.

La reliure, qui paraît de la même date, porte un écusson avec des fleurs de lis, mais qui n'est point l'ancien écusson royal de France.

Geoffroy De Marnef paraît avoir été le premier imprimeur français qui ait eu l'idée de faire fondre des caractères de plain-chant. Ses types ne sont pas des chefs-d'œuvre, il s'en faut même de beaucoup, mais il est important d'en parler sous le rapport de l'histoire de la notation et de la typographie musicales. Je vais donc donner un tableau de ce système ; les observations que j'y joindrai ne laisseront, je pense, rien d'obscur dans l'esprit du lecteur. En outre, ce tableau facilitera aux personnes peu exercées à cet égard la lecture des plus anciens imprimés et des derniers manuscrits de plain-chant ; car, en fondant des caractères pour la notation, Geoffroy De Marnef ne fit naturellement autre chose qu'adapter, du mieux possible, la manière des copistes aux exigences de la typographie.

TABLEAU DU SYSTÈME TYPOGRAPHIQUE DE GEOFFROY DE MARNEF
POUR LA NOTATION DU PLAIN-CHANT.



En examinant le tableau qui vient de passer sous l'œil des lecteurs, plusieurs d'entre eux auront pu faire les observations suivantes :

Les notes isolées sont au nombre de trois : 1° la longue portant la queue ou *plicque* pendante à droite ; 2° la commune, moyenne ou carrée, dont cette dernière dénomination indique la figure ; 3° la brève, en forme de losange, qui se pose comme aujourd'hui dans le sens des angles les plus aigus.

Le bémol est celui des copistes du temps, qui le formaient de deux gros traits de plume inclinés de gauche à droite et arrêtés à gauche par une ligne verticale prolongée dans le haut, à droite, par une ligne qui ne dépasse d'aucun côté. A défaut de type analogue, on a donné les bémols d'aujourd'hui que la pensée doit transformer de la manière qui vient d'être indiquée.

Le type de la clef d'*ut* se pose sur les deuxième, troisième et quatrième lignes. Ce type a aussi un autre usage qui sera bientôt indiqué.

Le type de la clef de *fa* ne se pose ici que sur la troisième ligne. Il est formé de celui de la clef d'*ut* posé sens dessus-dessous et immédiatement suivi de deux brèves superposées dans le sens des angles et coupées par la ligne qui porte la clef.

Il y a deux *stanguettes* ou barres de division : l'une qui ne s'étend qu'à une partie de la portée pour la séparation des mots, l'autre qui l'embrasse tout entière, pour la terminaison des phrases.

L'intervalle ascendant de seconde, de tierce, de quarte et de quinte, c'est-à-dire tous ceux qu'admet le plain-chant, se représentent au moyen d'un type unique qui réunit les deux degrés. Le caractère employé pour le saut de tierce devient celui de la clef d'*ut* quand on le retourne sens dessus dessous.

Pour ces mêmes intervalles pris en descendant, la première note porte toujours la queue pendante à gauche, et ceci a lieu tant lorsque l'intervalle se divise en deux figures carrées que lorsqu'il forme une seule figure oblique. On ne voit pas pourquoi, dans la chute de quinte, la première ne porte pas de queue pendante à gauche. Peut-être est-ce une faute ou bien aura-t-on voulu éviter quelques embarras. Il n'a pas été possible faute de type convenable, de donner la figure de la note *composée* qui, dans les livrets en question, s'emploie pour le saut descendant de seconde et de tierce et a la forme d'une girouette.

Dans les groupes ou *nœuds* de trois notes, si la seconde est descendante, la disposition est la même que pour l'intervalle de deux notes, la troisième étant à la place qu'elle doit occuper et simplement rapprochée de celle qui précède, si la seconde note du groupe est ascendante, la première ne porte point de queue.

La longue ne se montre jamais seule, mais toujours suivie d'une, de deux, de trois, de quatre brèves, dont les deux premières descendent soit diatoniquement, soit de tierce. Les brèves se placent aussi à la suite d'un nœud de deux ou trois notes. La dernière formule donnée de ces sortes d'assemblages, où le nœud se trouve suivi de trois brèves dont la première est ascendante par rapport à la dernière note du nœud, pourrait bien être une faute. Voyez les exemples 1—19.

Dans le second livret qui contient les *Kyrie*, on trouve un caractère particulier, c'est à savoir la note à deux plicques qui indiquent un prolongement. Elle ne se rencontre du reste que dans les passages du genre que j'ai indiqué n°s 1, 2 et 3, ou bien encore sur le saut de tierce descendante n° 4. Observez la distribution de cette dernière formule, dont la note à deux plicques pourrait fort bien indiquer le remplissage de l'intervalle de tierce au moyen d'un *mi*.

Tel était alors le système de la notation du plain-chant, et rien n'y manquait pour ce que l'on avait à exprimer ; il reproduisait même fort heureusement la simplification de la neumation, dont on ne s'était défait que petit à petit. Les *nœuds* de plusieurs notes ont été ses derniers restes.

Maintenant, autre question. Comment ces livrets, eu égard à leur contenu et à la distribution de celui-ci, doivent-ils être considérés ? Autrement, quel en était l'usage ?

Sauf meilleur avis, voici quelques conjectures à cet égard : si elles ne sont pas vraies, elles sont du moins raisonnables. C'est un avantage qui, de notre temps, devient chaque jour plus rare, non-seulement pour ce que l'on donne comme conjectures, mais encore dans ce que l'on offre comme des réalités.

Il faut se rappeler d'abord qu'en beaucoup de paroisses, et à plus forte raison dans les églises secondaires, on ne chantait pas autrefois l'office complet et il en est encore de même en plusieurs endroits où le personnel de l'église est peu nombreux. Pendant fort longtemps, ce ne fut que dans les cathédrales,

les collégiales, les grandes paroisses et dans les grands monastères que l'on chanta régulièrement l'office. Encore, dans beaucoup d'endroits, s'en tenait-on et s'en tient-on même encore aujourd'hui, pour plusieurs de ses parties, à une simple récitation.

Mais dans les lieux où il en était ainsi, aux grandes fêtes de l'année, aux fêtes patronales et à celles de confréries, on faisait du mieux que l'on pouvait; on appelait, au besoin et à l'occasion, des gens du dehors pour aider à la célébration de l'office; ils étaient choisis, soit dans le clergé, soit parmi les séculiers, et telle est l'origine des chantres pris à gages par les églises.

Il est assez naturel de croire que c'est pour les circonstances de ce genre que les livrets susexaminés avaient été conçus et par suite imprimés.

Qu'y trouve-t-on, en effet? Des messes propres, en très-petit nombre et seulement pour les fêtes tout à fait hors ligne où l'on s'efforçait de chanter l'office complet.

Aux autres fêtes et les dimanches ordinaires, dans les endroits où l'on ne chantait pas complétement l'office, on en chantait certaines parties, savoir celles qui ayant, quant à la forme, une mélodie assez différente de celle des pièces plus anciennes, telles que graduels, introïts, offertoires et communions, étaient plus susceptibles d'intéresser les auditeurs et même de se fixer dans leur mémoire. Ces parties, chantées aux messes incomplètes, quant au chant, étaient d'abord celles de l'ordinaire de l'office qu'ailleurs nous avons nommés *hymnes en prose* [1], puis celles que l'on connaît sous le nom de *proses* ou *séquences*. Ce furent, en conséquence, les premières pièces de plain-chant que l'imprimerie dut chercher à reproduire en format portatif, comme étant susceptibles d'un débit plus considérable. Elle n'avait auparavant produit en ce genre, ainsi que je l'ai dit plus haut, que des Missels d'autel [2] où se trouvaient notés et reproduits, d'après des planches de bois, certaines pièces habituellement chantées ou plutôt récitées d'une manière soutenue par le célébrant.

Les livrets qui font l'objet de cet article paraissent les premiers qui aient été imprimés pour l'usage du chant proprement dit. On pouvait s'en servir dans les cas et les lieux où toute la messe n'était point chantée ou bien dans ceux où, tandis que le prêtre disait une messe basse, un corps quelconque de chantres exécutait quelques morceaux. C'est encore ainsi qu'on en agit à la chapelle de plusieurs souverains; le prêtre récite la messe comme de coutume et les musiciens chantent quelques fragments de l'Ordinaire en tâchant qu'ils coïncident du mieux possible avec le débit du célébrant.

La présence de messes particulières pour saint Nicolas, sainte Catherine, et le Saint-Esprit, patrons d'une infinité de confréries, ferait supposer que le livret qui les contient a été imprimé pour l'usage de quelque association de ce genre. C'est ainsi que nous voyons imprimer d'abord en assez grand nombre des livrets contenant l'Office des morts, parce qu'il était d'usage que tous les membres d'une confrérie assistassent à l'enterrement d'un frère et fissent des services annuels pour les frères défunts.

La place singulière de la communion *Viderunt omnes gentes salutare tuum Domine*, pourrait, s'il s'agissait d'un livre à l'usage des confréries, s'expliquer par une communion générale des frères faite la nuit de Noël et accompagnée du chant répété de cette antienne.

On peut, du reste, si l'on veut, donner à ces livrets une destination plus générale et dire qu'ils ont été imprimés pour l'usage des choristes et autres membres du chœur, lorsque le cérémonial les oblige à chanter ailleurs qu'à la place par eux occupée habituellement, car il ne faut pas croire que l'usage des lutrins placés au milieu des stalles du chœur soit chose fort ancienne. Il était donc nécessaire pour eux d'avoir des livres portatifs qu'ils tenaient à la main quand ils chantaient. Le livret contenant les deux *passions* confirme la vraisemblance d'une pareille destination. A tout ceci pourraient s'attacher beaucoup de questions qui ne sauraient être traitées en ce moment.

Adrien de La Fage.

[1] V. *Cours complet de plain-chant*, p. 409 et suiv., et 498.

[2] Nous ne parlons ici, comme on le comprend bien, ni des exemples insérés dans les Traités, ni des livrets connus sous le nom de *Benedictionnaires*, *Agenda*, *Obsequiaux*, etc., où se trouvent aussi quelques parties notées en plain-chant.

ENCORE LA QUESTION LITURGIQUE [1].

Desinit in piscem. — Quelques personnes sont fort étonnées de ce que je ne m'occupe plus aujourd'hui des questions relatives au

[1] Le nom de l'auteur qui a donné tant d'autres preuves

chant romain, après les avoir agitées naguère avec tant d'ardeur.

Je ne m'en occupe plus, parce qu'elles m'inspirent un profond dégoût. Voilà le secret de mon silence...

Lorsque je suis entré dans l'arène de ces discussions, j'espérais que l'épiscopat et le clergé de France tiendraient compte des efforts, des études et des travaux sérieux de la science. J'espérais que l'on ne chercherait point ailleurs les motifs d'un salutaire retour à l'unité de la liturgie romaine.

Je me suis trompé!

L'histoire intime et complète de tout ce qui s'est passé, depuis dix ans, dans le domaine de la prétendue *restauration du chant romain en France*, sera sinon édifiante, du moins extrêmement curieuse. J'ai été le témoin, et souvent la victime des intrigues, des vues étroites, des fatuités mesquines, des prétentions de clocher, des goûts bizarres et *incontentables*, de l'âpreté métallique des uns et des autres au sujet du *choix* ou de la *fabrication* de telle ou telle édition de plain-chant. Pour toute vengeance, le manuscrit de l'*Histoire* dont je parlais tout à l'heure est terminé, et, pour le mettre au jour, je n'attends qu'une occasion *propice*. La postérité fera le reste; elle sera sans doute peu indulgente envers ceux qui ont jeté la France dans le désordre liturgique où on la voit aujourd'hui.

En attendant, on me permettra bien de tenir le lecteur un peu au courant des faits et gestes qui gravent leur empreinte sur le front ridé de la question déjà décrépite du chant romain en France. Cette pauvre vieille radote et se livre à toutes les extravagances de l'enfantillage, voire de la folie: *Desinit in piscem*. Oui, de belle qu'elle était, *elle finit en poisson*, offrant, comme dirait Montaigne, « crotesques et corps monstrueux, rappiecez de diuers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite, ny proportion que fortuite[a]. »

On a vu que dans deux diocèses, la pauvre vieille se mettait martel en tête pour concilier le *diable* avec le bon Dieu.

Pour une *femme* de son âge, c'est une rude besogne. Mais des personnages bien posés lui ont dit que le badigeon musical des liturgistes français du XVIII[e] siècle était singulièrement beau, supérieur même à tout ce qui existe en fait de vrai plain-chant. Ceux qui lui parlaient ainsi avaient de *fortes* raisons pour lui persuader leur dire.

La bonne vieille a d'abord fait remontrance qu'avec ce système elle serait par trop gênée ou par trop à l'aise dans le vêtement que les tailleurs destinaient à ses membres délicats. On l'a rassurée sur ce point; on lui a dit que cette *petite* condescendance ferait plaisir au peuple, qui verrait volontiers, dans son habillement, quelques lambeaux du costume provincial, et les *modistes* se sont prestement mises à l'œuvre.

Au moment où j'écris ces lignes, il y a deux archevêques qui s'apprêtent à poser leurs armes, leur seing, leur sceau et le contre-seing de leurs secrétaires (rien n'y manquera), sur les manches de la robe d'arlequin dont on va affubler la pauvre vieille.

« La chose est pitoyable, me dira-t-on; elle est sans précédent dans l'histoire. »

Sans doute, et il n'y a que les fauteurs intéressés de ce ridicule vandalisme qui s'efforcent de pallier le rôle qu'ils jouent en plein XIX[e] siècle. Ceci est leur affaire, mais la critique doit courir sus à ces sangliers qui ravagent la vigne du Seigneur. En vérité, ces ravageurs n'ont-ils pas d'autres proies à leur merci? A quoi bon se servir d'une grande et belle question artistique, pour en faire le piédestal d'une entreprise dont le triomphe tournera à leur confusion?

« Mais patience, me dira-t-on encore; le mal n'ira pas plus loin: il est des excès au delà desquels on ne peut descendre. L'unité liturgique, déjà si tristement déchirée en France, alors que les fidèles la désiraient si ardemment et qu'il eût été si facile à leur octroyer, si chacun n'avait pas voulu être *maître* chez soi, — l'unité liturgique ne sera pas déchirée davantage. Le mal a fait réfléchir; les évêques sont devenus craintifs; les expériences ont mal réussi; on se cramponne, à l'heure qu'il est, aux expédients que l'expérience a dû suggérer, afin de recueillir les tronçons réparés d'une unité qui est aujourd'hui plus nécessaire que jamais. »

Eh bien! non.

L'expérience n'a pas instruit; les diocèses en retard, ces demeurants d'un autre âge, n'ont rien appris, rien oublié. Des motifs que

---

de l'étendue de ses connaissances en matières liturgico-musicales, nous fait accepter avec reconnaissance cet article, sous réserve des quelques expressions peu retenues qui pourraient souvent accuser une forme acerbe.

[a] *Essais*, livre I, ch. 27.

j'indiquerai avec toutes les preuves à l'appui, dans l'*Histoire* annoncée plus haut, ces motifs, dis-je, viennent de jeter un diocèse dans une résolution si singulière, qu'on a peine à y croire.

Cette résolution est officielle.

Ce que l'on a fait jusqu'à ce jour dans le Capharnaüm de la zizanie du plain-chant n'est comparativement que fleurette et bagatelle.

Imaginez-vous, cher lecteur, un diocèse qui veut le chant romain. C'est le seul qu'on y trouve beau, convenable aux temps modernes. On y a même essayé *assez longtemps*, m'assure-t-on, une nouvelle édition de ce chant qui préoccupe aujourd'hui les meilleurs artistes. Quelle est cette édition? Peu importe, je n'ai aucun intérêt à la désigner. Il suffit qu'elle ait toutes mes sympathies.

Or, après essai, après bonne et due constatation, on vient de décider ......Quoi?..... Je le donne à deviner, en dix, en cent, en mille: jamais on ne découvrira le mot du rébus, de la charade ou de l'énigme, à moins qu'on ne l'écrive en toutes lettres......

Enfin, puisqu'il faut le dire, on vient de décider que, tout en adoptant ce chant si bien essayé, on ne prendra pas l'édition nouvelle qui le reproduit parfaitement, parce que......

Ici encore, je le donne à deviner en dix, en cent, en mille; eh bien! c'est parce que....., parce que cette édition ne donne pas toutes les pièces de mélodie SANS RENVOIS, et que les prêtres de ce corps-là, fort arriérés, paraît-il, dans l'art de la lecture, se trouvent dans un embarras énorme quand il s'agit de recourir aux pages indiquées. Il y a des chiffres arabes et des chiffres romains, avec ou sans astérisques. On conçoit, dès lors, la difficulté grande que des ecclésiastiques éprouvent à mettre sans hésitation le doigt sur telle ou telle page marquée de tel ou tel chiffre. Je ne parle pas des chantres; pour ceux-ci la besogne est plus pénible encore: lorsque les rois et les princes déclarent ne pas savoir signer, il est bien permis au petit peuple de ne pas savoir tracer une croix, même grossièrement.

On dit aussi que tous les *Missels* et tous les *Bréviaires* offrant à chaque page des renvois, de nouvelles éditions de ces deux ouvrages vont être faites *sans renvois aucuns* pour ce diocèse unique en son genre. De cette manière, la célébration de la messe y sera moins longue, et la récitation du bréviaire moins pénible. Il faut avoir compassion des cœurs simples: c'est pourquoi l'évêque du lieu, prélat recommandable par ses vertus, sa science, et son bon goût, consent à laisser faire tout ce qui peut être agréable aux bons curés de son diocèse. Mais n'est-ce pas trop d'héroïsme? N'est-ce point pousser la condescendance jusqu'au martyre? et quel martyre?

Ainsi, voilà un diocèse qui a réellement fait choix d'une édition de chant liturgique; puis, sous le plus incroyable et le plus frivole des prétextes, il va prendre ce chant, non dans cette édition, mais dans les volumes du XVII[e] siècle qui lui ont servi de base, et le réimprimer *sans renvois*....

On fera donc, pour ce diocèse, une édition spéciale; les volumes en seront énormes; de plus ils seront fort coûteux, car il est plus que probable, qu'en dehors du diocèse *sans renvois*, peu d'amateurs voudront payer le moindrement une minutie qui n'en vaut pas la peine.

Et puis, ce n'est pas tout que de réimprimer d'anciens livres: il y a des modifications de typographie que réclame l'époque actuelle; il y a aussi des détails pratiques dont le plain-chant ne pourrait se passer aujourd'hui.

Or, dans le fameux diocèse *sans renvois*, on m'affirme qu'on aura égard à ces modifications et à ces détails. Et c'est ici que commence la difficulté.

Comment s'y prendra-t-on pour les résoudre?

On sait qu'il y a déjà trois éditions toutes récentes du chant romain traditionnel. J'en ai dirigé deux, pour ma part, et la Commission de Digne a fait la troisième. Ce qui caractérise surtout ces trois éditions, c'est le morcellement, en petits groupes de notes, des vocalises plus ou moins étendues qui se trouvent fort souvent sur certaines syllabes du texte liturgique.

Dans les éditions que j'ai dirigées, ce morcellement repose uniquement sur mon goût individuel, et je reconnais aujourd'hui que cette base est trop fragile ou trop contestable, pour que je ne regrette point de l'avoir adoptée. D'ailleurs, mon premier travail m'a singulièrement gêné dans l'élaboration du second; je voulais faire deux bonnes éditions, et ne pas me copier. C'était assez difficile.

Dans les nouveaux livres de Digne, il y a tout un système rationnel de notation et de morcellement des groupes mélodiques. Quoique s'appuyant sur les monuments neumatiques, ce système, admirable dans la netteté

de tous ses détails, appartient, sans conteste, à la Commission de Digne et lui fait le plus grand honneur. Là, pas d'arbitraire: tout est symétrique comme les lignes d'un chef-d'œuvre d'architecture.

En présence des deux systèmes que je viens d'indiquer, comment se conduiront les nouveaux éditeurs du diocèse *sans renvois*? Quoi qu'ils fassent, n'est-il pas de toute évidence qu'ils devront éviter avant tout la contrefaçon, et qu'ils ne l'éviteront qu'au détriment de la bonté du travail? Mais c'est peut-être là le moindre de leurs soucis.... Travail convenable ou non, peu importe: pourvu qu'il n'ait pas de renvois, c'est tout ce qu'il faut. N'a-t-on pas, d'ailleurs, des hommes excessivement capables qui, dans le fameux diocèse en question, arrangeront la chose de manière à ne rien laisser à désirer, ni sous le rapport de la grosseur des volumes, ni sous celui de l'excellence de leur contenu?

Soit, je le veux bien. Mais, dans tous les cas, la nouvelle édition sera fatalement une variante de plus: une variante d'autant plus déplorable, qu'elle aura eu pour point de départ une vétille sans nom. D'accord sur la bonté d'une édition de plain-chant, on ne prendra pas cette édition, mais on en fera une qui lui ressemblera beaucoup, qui lui ressemblerait même parfaitement, s'il était permis de la copier. En un mot, le diocèse *sans renvois* se conduit en mauvais camarade. Après avoir fait bon accueil, en apparence du moins, à un ami, il profite du moindre prétexte pour lui chercher noise et faire bande à part.

Quelle délicatesse! quelle amitié!

THÉODORE NISARD.

NÉCROLOGIE.

Louis Niedermeyer.

L'une de nos gloires, M. Niedermeyer, directeur de l'école de musique religieuse, à Paris, est mort soudain dans la soirée de jeudi, 16 mars.

M. Louis Niedermeyer était né à Genève, en 1803[1]. Il acheva ses études au Conservatoire de Naples, où il écrivit son premier opéra, *Il Reo per amore*. Il se fixa quelques années plus tard à Paris, où il s'est acquis bien vite une grande réputation de professeur et de compositeur.

L'apparition de son *Lac* a fait sensation dans le monde musical, et l'apparition successive de l'*Automne*, de l'*Isolement*, du *Cinq mai*, du *Poëte mourant*, lui ouvraient peu après les portes de l'Opéra, où il donna son opéra *Stradella*, qui a eu un grand succès. Puis venait *Marie Stuart*, et enfin la *Fronde*. Nous devons encore à M. Niedermeyer une collaboration active avec Rossini dans l'opéra de *Robert Bruce*.

Là s'est arrêtée la carrière dramatique de ce regrettable maître. Il conduisit également les études de la Société des concerts spirituels, fondée par le feu prince de la Moskowa.

Depuis 1848, M. Niedermeyer conçut l'idée d'une école spéciale pour la musique religieuse et il vit enfin en 1852 réaliser son projet[1]. Il dirigea cette école jusqu'au jour de sa mort avec un zèle et une habileté consommés, et ses soins incessants ont été couronnés de succès.

Dès lors, M. Niedermeyer écrivit beaucoup de musique religieuse, plusieurs messes, dont l'une, à grand orchestre, fut plusieurs fois exécutée par la Société des Artistes musiciens.

Pour soutenir son œuvre de régénération de la musique religieuse, il fonda, en 1857, en collaboration avec M. D'Ortigue, la *Maîtrise*, organe spécial de musique religieuse. Il y composa beaucoup de pièces de chant et d'orgue très-remarquables.

Nous nous réservons dans un article spécial de parler de sa musique religieuse.

D'un commerce affable et plein de bonté, d'un caractère droit et sans détours, d'une bienveillance extrême, il a su, malgré quelques idées trop absolues, se conserver de nombreux amis et se faire chérir de ses élèves, ainsi que de ceux qui l'approchaient familièrement. Nous qui avons été son collaborateur

[1] Nous croyons que Niedermeyer est né non à Genève, mais à Nyon, canton de Vaud, le 27 avril 1802.

[1] Le ministre des cultes d'alors, Hippolyte Fortoul, encouragea puissamment l'institution naissante en adressant à tous les évêques de France une circulaire où l'on remarque le passage suivant: « Comme tous les amis de l'art religieux, vous aurez assurément regretté, Monseigneur, qu'aucune tentative n'ait été faite pour doter nos sanctuaires d'une véritable musique sacrée et d'artistes élevés et formés pour elle. Cet essai, que j'espère voir couronné d'un plein succès, M. Niedermeyer vient de l'entreprendre en fondant à Paris une école où seront préparés, par l'étude du chant, de la fugue, et des chefs-d'œuvre des grands maîtres des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, tous les artistes destinés à composer les maîtrises et les chapelles de nos cathédrales, depuis le simple enfant de chœur jusqu'au compositeur. »

pendant quelques années, nous qui avons été honoré de son amitié particulière, nous éprouvons une grande peine de sa perte prématurée ; car il nous fut cher à beaucoup de titres et sa mémoire restera gravée dans notre cœur.

G. SCHMITT.

Pour rendre cette notice plus complète, en attendant que M. Schmitt tienne la promesse qu'il veut bien nous faire, nous y ajoutons quelques extraits d'une autre notice qui a paru dans la *Patrie* du 19 mars dernier.

« Niedermeyer quitta la France peu de temps après la révolution de juillet, se retira à Bruxelles et y prit, en 1833, un intérêt dans un pensionnat où il donna modestement des leçons de piano. Néanmoins, ses leçons ne l'avaient pas fait renoncer au travail. C'est pendant ce temps qu'il écrivit la partition de *Stradella*, qui fut représenté à l'Opéra en 1835. Cet ouvrage, d'un mérite incontestable, fut cependant accueilli très-froidement par le public. Tout rempli de mélodies originales, poétiques, un peu élégiaques, cet opéra péchait par l'ensemble et par une certaine faiblesse d'orchestration. Niedermeyer supporta patiemment ce peu de succès. Il comprenait le défaut de son ouvrage, dont les morceaux isolés réussirent beaucoup ensuite dans les concerts.

« Il fut neuf ans sans produire un nouvel opéra, donnant des leçons, écrivant des mélodies, dont quelques-unes fort remarquables, il ne se souciait guère du théâtre. Cependant, en 1844, il fit jouer un nouvel opéra, *Marie Stuart*, dont M. Théodore Anne avait fait les paroles.

« Il y eut encore un intervalle de neuf ans entre cette partition et celle de *la Fronde*, exécutée en 1853, et dont les paroles sont de MM. Maquet et Lacroix. Cette partition nouvelle se distinguait par l'élégance, le choix des idées, la finesse des nuances. L'orchestration était plus savante, plus large, toujours sobre, travaillée avec soin, mais peu colorée.

« Niedermeyer avait de l'esprit. M. de Montrond avait été fait prisonnier par un capitaine anglais fort grossier, qui, pendant tout le temps qu'il l'eut à son bord, ne cessa de lui dire des choses désagréables. Un jour, à table, un lieutenant, plus poli, salua M. de Montrond de son verre et but à la santé des Français.

« —Fi donc ! s'écria le capitaine, ce sont tous des polissons, et je ne fais pas d'exception, ajouta-t-il, en regardant M. de Montrond.

« Celui-ci se leva et dit :

« —Je bois à la santé des Anglais. Ce sont tous de véritables gentlemen..., mais je fais des exceptions, ajouta-t-il en se tournant vers le capitaine.

« Un jour, Niedermeyer, qui ne connaissait pas ce mot-là, était dans les coulisses de l'Opéra. Un ténor que je ne veux pas nommer et qui croyait avoir à se plaindre de lui, s'écria en s'adressant à une autre personne :

« —Les compositeurs sont tous des imbéciles, tous, sans exception.

« —Les chanteurs, répondit Niedermeyer en souriant, ont *presque tous* beaucoup d'esprit.

« Niedermeyer prévoyait sa fin prochaine. Il y a quelque temps, il rencontra sur le boulevard un de ses amis, qui lui dit :

« —Où allez-vous ?

« —*Je m'en vais!* répondit Niedermeyer avec un sourire résigné. »

DE L'ORGUE.

Dans un journal religieux d'Avignon, nous lisons sous ce même titre un article de M. Avy, avocat, où nous remarquons les passages suivants :

Qu'est-ce que l'orgue ? On l'a dit depuis longtemps, c'est le roi des instruments. Il l'est par sa facture admirable, l'agrégation mystérieuse de ses tubes sonores, son appropriation à rehausser la pompe du culte catholique. Il est le résumé de toutes les voix de l'univers, comme l'homme en est l'abrégé et le roi.

Celui-ci conserve cette autorité, lorsque sa croyance, son amour, ses espérances s'élèvent toujours vers l'Auteur de toutes les choses créées ; celui-là sera toujours véritablement roi, si l'homme, qui le met en mouvement, s'est appliqué de bonne heure à acquérir, avec les règles de l'harmonie, ces trois vertus dont l'orgue est le symbolisme...

Le roi de l'univers doit agir et parler en roi : le roi des instruments doit tenir un langage qui convienne à sa haute dignité et au lieu où il est appelé à faire entendre sa parole...

M. Avy se plaint ensuite que l'exécution de beaucoup d'organistes semble détourner l'instrument de son véritable but.

L'orgue, dit-il, est reconnu dans son mécanisme, ses aspirations. En lui tout se tient, tout

se lie, comme le grand et le petit, le fort et le faible se tiennent, se lient dans la grande famille chrétienne qu'il représente. Il est un instrument de tenue et de prolongation. Sa voix puissante s'élance dans l'infini, elle recherche les harmonies éternelles; c'est à l'organiste de lui en ouvrir les portes, et loin de là, sous sa main débile et inintelligente, la voix de ce géant se rapetisse, s'assimile à celle du *piano* dont la percussion obligée rend les sons secs, isolés : alors elle court dans les régions de l'individualisme, du moi humain, à la poursuite des jouissances terrestres, et fugitives...

Mais, dit-on, les œuvres écrites dans le genre lié, sévère, religieux ne plaisent pas. Oui, les fanfreluches, le clinquant, le style d'opéra attirent le monde à l'église : mais il me semble qu'à l'église rien ne devrait plaire plus que la soutane du prêtre, la morale de l'Évangile, la croix du Calvaire. Ce qui plaît autrement est, comme l'a dit quelqu'un, *la beauté du diable*. L'orgue ne remplit-il pas une espèce de sacerdoce? Et ses accents, nobles comme les voûtes des temples antiques, suaves comme les parfums qui s'élèvent au pied des autels, ne doivent-ils pas concourir à la splendeur du culte et à l'édification des âmes?

M. Avy conseille ensuite l'usage de morceaux pris dans les auteurs anciens et modernes, et spécialement un *Recueil de quinze morceaux* faciles publié par M. Séguin, d'Avignon.

Ces morceaux, *appropriés aux aspirations de l'orgue*, plairont, dit-il, autant qu'il faut plaire dans le lieu saint, et leur exécution est à la portée de tous ceux qui, se méfiant d'eux-mêmes, sont désireux de s'entendre et de s'identifier avec l'orgue. C'est alors qu'on pourra faire à ce roi des instruments, soit qu'il chante, ou qu'il accompagne le chant liturgique son frère aîné, l'application de ces beaux vers :

« Tandis qu'entretenant commerce avec les cieux,
L'orgue divin exhale un son religieux,
Et de sa voix sonore à nos voix réunie
Verse dans le Lieu-Saint des torrents d'harmonie. »

Tout ce que nous rapportons ici de l'article de M. Avy est assurément fort convenable et digne de l'approbation de tous les gens sensés. Il n'avait donc pas besoin d'emprunter à un autre écrivain une phrase dans laquelle tous les organistes de Paris sont représentés comme des « *pianoteurs* de beaucoup de doigts et de peu d'âme, infligeant au public une sorte de *bouille-à-baisse* antimusicale assaisonnée de quadrilles, de valses et autres choses *ressemblant à des hoquets entrecoupés d'éternuments.* » La critique semble malvenue à se prononcer sur les matières de goût quand elle-même n'en montre pas davantage dans la forme de ses censures.

Au reste, beaucoup de questions relatives à l'orgue et aux organistes seront par la suite traitées dans notre feuille avec le soin que mérite un pareil sujet.

Adrien de La Fage.

Bulletin bibliographique et Musicographique[1].

I.—Escuela de Armonia y Composicion por don Hilario Eslava, maestro director de la real capilla de S. M., y profesor de composicion del Conservatorio de musica y declamacion. Obra dividida en dos Tratados : 1o Armonia; 2o Composicion. — *Madrid*, 1857. Imprenta de Beltran y Viñas. In-4o jésus de 18 pages typographiées, et 170 gravées. Publié par livraisons de 16 pages, au prix de 8 réaux (4 francs) pris à Madrid au magasin de MM. Martin y Salazar.

Voici un ouvrage musical tel que depuis bien des années l'on n'en avait vu paraître en Espagne, et dont l'appréciation exigera de notre part une lecture attentive et réfléchie. M. l'abbé Eslava n'en publie encore que la première partie, qui contient le *Traité d'Harmonie* dont nous allons indiquer le plan.

Il est divisé en quatre parties suivies d'un *complément*. La première traite : des intervalles, des accords et de leur enchaînement; l'auteur ne s'y occupe de la partie acoustique que dans ce qu'elle a de plus nécessaire, c'est-à-dire pour donner la raison de la consonnance ou de la dissonance des intervalles. Viennent ensuite les bases du système, la formation des accords et leur succession sans sortir du mode; l'auteur traite des accords de tonalité incertaine, en donnant les règles de leur enchaînement aux accords naturels ; il parle ensuite des accords dissonants, de leur origine et de leur association aux autres accords.

La deuxième partie traite de la *modulation* par *relation*, par *transformation*, par *enharmonie*. Dans l'étude de ces deux parties, il n'est fait usage que des clefs du piano.

La troisième partie est la plus importante : après les indications nécessaires sur les mouvements des partie de l'harmonie, on y trouve une série de basses chiffrées où sont mises en pratique toutes les combinaisons harmoniques et modulations dont il a été question dans les première et seconde parties. On y parle aussi des mouvements convenables aux voix; on y traite de l'emploi de la quarte mineure ou juste, des progressions, des résolutions exceptionnelles, et de tout ce qui se rapporte immédiatement au mouvement des voix et parties de l'harmonie. A partir de cette troisième division, l'harmonie est écrite sur quatre portées avec les clefs propres à chacune des voix.

La quatrième partie a pour objet les notes accidentelles ou étrangères aux accords, divisées en huit classes : 1o notes de *passage*, 2o de *retard*, 3o d'*ornement* ou *fioritures*, 4o appoggiatures, 5o pédales, 6o anticipations, 7o élisions, 8o syncopes. Comme l'emploi des retards, outre la connaissance de la théorie, demande un exercice pratique progressif, on rencontre

---

1. Tous les ouvrages annoncés dans le *Bulletin bibliographique* se trouvent chez Repos, rue Bonaparte, 70, au même prix que chez les éditeurs.

dans le livre des exemples qui mettront l'élève à même de connaître à fond cette matière et d'en observer exactement les règles pratiques. On y trouve aussi des basses et des mélodies harmonisées où il est fait usage de toutes les sortes de notes accidentelles, afin que l'élève puisse bien les reconnaître et ensuite analyser harmoniquement toute pièce de musique quelconque ; des observations convenables sont faites dans ce but.

Le *complément* présente les instructions nécessaires pour harmoniser des basses et des mélodies d'après les règles fondées sur les trois principes *tonal, rhythmique, esthétique*, tels qu'ils ont été précédemment établis. Suivent trois nouvelles séries de basses et de mélodies, de difficulté progressive, disposées de manière à former un cours pratique complet de cette matière qui renferme tout l'objet final de l'étude de l'*harmonie*.

A la fin de chacune de ces divisions, se trouve un chapitre d'*observations diverses* dans lequel sont donnés certains détails et certaines explications sur la matière en question, qui ne pouvaient se placer commodément ailleurs, ni être omis en raison de leur importance et de leur utilité.

Toutes les basses, mélodies et autres exemples contenus dans le traité, sont phrasés, car, dit M. Eslava, le rhythme est inséparable de toute combinaison mélodique ou harmonique ayant un sens.

Je laisserai l'auteur exposer les motifs qui lui ont fait adopter le plan dont on vient de donner une idée en ne faisant qu'abréger quelques parties de ce qu'il dit à ce sujet :

« L'ordre que j'ai adopté, dit-il, m'a paru le plus convenable, selon ce que nous enseigne la raison et l'expérience. Dans la première et la seconde partie l'élève n'a autre chose à faire que d'apprendre par cœur les accords avec leurs conbinaisons, et les modulations. Il doit le faire d'après les exemples contenus dans le traité, car outre la mémoire, il faut aussi exercer l'oreille : de la sorte il fixera dans son imagination l'effet et la physionomie de chaque accord, de chaque combinaison, de chaque modulation. Pour y parvenir, il faut que l'élève exécute à plusieurs reprises les exemples sur le piano, et, s'il est besoin, qu'il les transcrive en d'autres tons pour en opérer la transposition. S'il n'en agit ainsi et se contente de lire les accords et leurs combinaisons sur le papier, il ne les comprendra jamais. Si dans ces deux parties on eût parlé des mouvements des voix ou *parties* de l'harmonie, il en serait résulté aux yeux de l'élève une complication de matières qui aurait pu entraîner beaucoup de difficultés et d'inconvénients; mais en se bornant à l'exercice de la mémoire et de l'oreille, l'étude devient facile même à qui n'a que des dispositions médiocres.

« Pour qui possédera les deux premières parties, l'étude de la troisième sera bien facile : j'y ai suivi un ordre très-progressif; les matières sont repassées dans le même ordre que précédemment et sur les mêmes basses déjà employées, mais appliquées au mouvement des voix. Ces basses étant chiffrées, c'est surtout sur ce mouvement que l'élève doit porter son attention.

« Point de difficulté pour l'élève dans l'étude de la quatrième partie, dont l'objet est de distinguer les notes étrangères aux accords, si ce n'est pour le *retard* qui exige un exercice très-soutenu, quoique sa théorie soit aisée à comprendre. Arrivé à la fin de cette quatrième partie, l'élève est en état d'analyser harmoniquement n'importe quelle œuvre de musique, et c'est un excellent moyen de les comprendre aisément. En touchant le *complément*, il semblerait que l'élève dût être capable d'harmoniser et chiffrer une basse et d'en donner une à la mélodie, mais en général il n'en est point ainsi; l'ensemble de toutes ces matières offusque d'abord son esprit et il lui faut une étude pratique et progressive pour voir tout avec une clarté suffisante et placer l'harmonie convenable, sans manquer à aucun des principes, à aucune des règles qu'il connaît et qu'il a mises en pratique. »

L'auteur conseille à l'élève qui aspire à être vraiment compositeur de repasser le traité dans son entier, et à partir de la troisième partie de composer toutes les basses, exemples et mélodies, à l'imitation et dans les mêmes conditions que ceux que renferme le traité. Pour qu'un pareil travail ne soit pas une copie, mais bien une imitation, il les faudra écrire dans un autre ton et une autre mesure que les modèles et ne pas s'effrayer si dans le commencement la composition est fautive. Cette opération de repasser le traité faite comme on vient de l'indiquer est fort importante et fort utile.

M. Eslava pense que la marche qu'il a suivie est la plus commode et la plus convenable en ce que toutes les difficultés s'y succèdent graduellement.

L'habile et savant professeur s'est proposé de mettre en relation toutes les branches de la composition musicale en leur donnant pour fondement l'étude de l'*harmonie*. Le *contre-point* et la *fugue*, et toutes les autres études tant du genre *libre* que du genre *obligé* ou *thématique*, ainsi que l'auteur les appelle, reposent sur les mêmes règles et les mêmes procédés que l'harmonie, à l'exception de certaines conditions restrictives quand on écrit à deux ou trois parties. Ce mode d'enseignement n'est pas encore admis par tous les professeurs, quelques-uns de moins en moins nombreux persistant à commencer par l'étude du contre-point à deux parties. M. Eslava ne partage pas leur avis.

La doctrine de M. Eslava est, ainsi que tous les préceptes qu'il développe, fondée sur la pratique constante de tous les compositeurs classiques, dont il trouve avec raison, je crois, l'autorité supérieure à celle des *trattatistes*. Mais il remarque à ce sujet qu'il faut avoir grand soin de distinguer, dans les compositeurs réputés *classiques*, ce qui mérite réellement ce nom, car, dit notre auteur, les hommes de génie et de talent payent aussi de temps en temps tribut à l'humaine faiblesse. Quand on enseigne, ce n'est pas de la *liberté* et de la *sévérité* qu'il faut s'occuper, mais de la *correction* et de l'*incorrection*.

En tout état de cause et même aux yeux de ceux qui, bien à tort selon moi, n'approuveraient pas complétement la méthode suivie par M. Eslava, son *Traité d'harmonie*, qui doit être bientôt suivi de celui de contre-point, n'en serait pas moins un des meilleurs que l'on ait publiés, depuis le commencement du siècle, non-seulement en Espagne, mais dans toute l'Europe.

J'ai donc à me féliciter d'être en France le premier qui en ait parlé, car sans aucun doute beaucoup d'autres en parleront, et comme moi lui accorderont les justes éloges que méritent les travaux sérieux et consciencieux destinés à conserver les bonnes traditions et à diriger les élèves dans la meilleure voie, ce qui est le plus sûr moyen d'assurer la salutaire propagation de l'art et son véritable progrès.

ADRIEN DE LA FAGE.

II.—Explication des Neumes ou anciens signes de notation musicale pour servir à la restauration complète du chant grégorien, avec des tableaux de comparaison et un *recueil de chants religieux* extraits d'un *mamuscrit du IXe siècle*, par M. l'abbé F. RAILLARD;—Paris, E. Repos, Libraire-Éditeur de livres liturgiques et de chant romain. Deux volumes in-8° jésus lithographiés et cinq grands tableaux. Prix net, *franco*, 11 fr.

Pour aujourd'hui je m'en tiendrai à la simple annonce de l'ouvrage, dont on vient de lire le titre, sans y joindre aucune critique, mais en indiquant son contenu et en disant avant tout que des livres publiés en ces derniers temps sur ce sujet, dont on a peut-être un peu exagéré l'importance, quoiqu'il en ait une très-réelle, il n'en est aucun qui ait fait plus avancer la question que celui dont nous avons à féliciter M. l'abbé Raillard et son éditeur. Ce travail sera plus tard examiné ainsi que tous ceux où la question des *Neumes* avait été traitée auparavant.

Ce livre, si supérieur à tout ce que nous avons vu en ce genre, devra être alors considéré à un double point de vue, savoir quant au système d'interprétation adopté par l'auteur et quant au mérite intrinsèque des pièces ainsi traduites et qu'il s'agirait aujourd'hui d'exprimer comme nous exprimons toute autre pièce de musique vocale.

Dans une courte préface, l'auteur indique comment il a été conduit à entreprendre son travail. On est d'abord fort étonné de le voir s'appuyer sur de faibles ou même sur d'insignifiantes autorités et

s'exprimer à la manière des écrivains qui n'ont que des idées vagues de la matière qu'ils traitent et substituent la déclamation au raisonnement et les affirmations aux démonstrations.

L'Introduction se sent encore un peu du même esprit, mais une fois entré dans son sujet, M. l'abbé Raillard se montre tout autre, il expose ses idées sur l'ancienne notation en homme qui en a fait le travail de sa vie et de manière à instruire autant qu'il est en lui tout lecteur qui étudiera son livre avec attention.

Après avoir cherché ce qu'il y a lieu de faire pour arriver à ce qu'il appelle la *restauration du chant de l'église*, M. Raillard croit qu'à cet effet la connaissance des Neumes est nécessaire.

Or la confrontation de plusieurs manuscrits étant indispensable pour arriver à l'interprétation de celui que l'on se propose d'interpréter, l'auteur indique la méthode qu'il a suivie dans cette opération : il cherche ensuite à établir quelle était la valeur tonale des notes et comment dans les Neumes sans ligne, étaient déterminées les inflexions de la voix ; il traite ensuite de l'inégalité des notes, puis examine un à un les différents signes qui forment les Neumes simples et les Neumes complexes. M. Raillard s'occupe plus loin des signes d'ornement, puis passe à la forme particulière de certains signes dans quelques manuscrits et au *mode d'exécution* de ce qu'il appelle le chant *grégorien*. J'avoue que le chapitre consacré à ce sujet ne me paraît pas exempt d'erreurs et de paradoxes; il en est de même de celui qui a trait aux longues suites de notes et aux terminaisons dactyliques, et je trouve les mêmes défauts à la *conclusion* de son livre. Il me serait, je crois, facile de démontrer ce que j'avance ici, mais ainsi que je le disais en commençant je remets cette critique à un autre temps.

Je me bornerai à deux observations qui ne portent que sur des mots. Je dois cependant les faire parce que ces mots, mal interprétés et mal compris, répandent de fausses idées que l'on accepte étourdiment et qui deviennent le fondement d'erreurs souvent fort graves que l'on a plus tard beaucoup de mal à détruire.

Partout M. Raillard en exposant ses procédés d'interprétation des Neumes parle de la *restauration* du plain-chant, j'aurais mieux aimé qu'il dît de la *restitution*, c'est-à-dire de sa reproduction dans l'état primitif où il a été conçu et par suite exécuté. Le mot *restauration* semble indiquer autre chose tant en plus qu'en moins.

L'autre terme sur lequel je chicane M. Raillard plus que toute autre personne, c'est l'expression de chant *grégorien* qu'un homme instruit comme lui et auteur d'aussi importants travaux ne peut convenablement imployer, puisqu'il sait bien que ce terme ne fait que consacrer une fausseté, ainsi qu'il en est franchement convenu avec moi. Il suffit en effet d'avoir fait la moindre vérification dans les auteurs que l'on peut consulter à cet égard pour reconnaître que saint Grégoire n'a jamais *composé* des pièces de chant, mais qu'il a simplement *compilé* un recueil de morceaux en usage avant lui, tandis que le terme de chant *grégorien* appliqué au chant de l'église donnerait à croire que l'illustre pontife a fait beaucoup davantage. Pour justifier cette erreur, ceux qui la reproduisent perpétuellement et obstinément ont à dire pour toute réponse que *c'est une habitude prise;* plaisante reponse! comme s'il n'appartenait pas précisément aux hommes, aux écrivains consciencieux tels que M. Raillard de déraciner les habitudes qui ne consacrent que des faussetés et les propagent de siècle en siècle au grand détriment du bon sens et de l'art.

Le livre est terminé par deux *appendices*, l'un traitant de la concordance des manuscrits, l'autre de la notation en points superposés. Le second contient les paroles de trente-deux pièces en vers rimés que nous donnerons notées en musique avec l'un de nos prochains numéros

Les cinq tableaux qui accompagnent le texte présentent d'un coup d'œil la concordance des différents manuscrits consultés par M. Raillard et prouvent quelle patience et quelle attention minutieuse il a portées dans ses recherches. Ils offrent un grand intérêt historique, puisqu'ils nous présentent le résumé des différentes notations dont on a fait usage depuis l'origine de la notation neumée jusqu'à nos jours.

Il suffit de donner un coup d'œil à ces tableaux pour se faire idée de ce qu'ils ont dû coûter de recherches et de travail à M. l'abbé Raillard et le remercier d'avoir osé entreprendre une œuvre si pénible, sans se laisser arrêter par les difficultés qu'elle lui présentait, la fatigue qu'elle lui préparait, enfin par le peu d'avantages qui en résulteraient pour lui et surtout pour son éditeur, des opérations de ce genre n'intéressant qu'un nombre bien restreint de lecteurs et n'ayant reçu jusqu'à présent que de bien faibles encouragements. Quelque peu importants que soient les nôtres, M. Raillard peut être assuré qu'ils ne lui manqueront jamais.

ADRIEN DE LA FAGE.

III.—Réponse anticipée à un redresseur de plagiats. — Fontenay-aux-Roses (Seine), l'auteur, N. COLLET, rue de la Cavée, 12. In-8° jésus.

Ce n'est ici, comme l'auteur l'indique, qu'une *anticipation* sur un travail beaucoup plus considérable que M. Collet doit publier prochainement sur sa propre méthode d'enseignement musical, et dont on se contentera pour aujourd'hui de signaler un point particulier qui doit la distinguer de la plupart des autres. A cet effet l'on reproduira les paroles mêmes de l'auteur. « Mon professorat de seize ans dans les écoles communales de la ville de Paris m'a fait, dit-il, rencontrer bien souvent des voix qui tout d'abord ne savaient produire aucun son appréciable, qui ne pouvaient proférer que des cris. Y avait-il moyen de faire aborder par de telles voix des mélodies si modestes, si simples qu'elles fussent? Evidemment non. Il leur fallait avant tout des exercices pour ainsi dire matériels, propres à assouplir les organes, à les mettre en état de produire quelque chose qui ressemblât au moins à des sons musicaux. »

Lorsque le livre où M. Collet donnera des exercices et en développera l'application avec les autres particularités qui appartiennent à son procédé d'enseignement sera publié, on pourra examiner s'il a réellement atteint le but très-important qu'il se propose, et si les exercices par lui annoncés et sa manière de les mettre en œuvre sont de nature à redresser promptement les organes défectueux en les mettant dans la bonne voie.

M. Collet déclare hautement que dans son livre il a mis à profit tous ceux qu'il a pu lire, et il indique toutes les fois qu'il a pu les découvrir, les premiers auteurs de ces formules qui, comme je le disais dans une autre occasion, n'appartiennent plus à personne à force d'être à tout le monde. Il ne réclame pour lui que « l'ordre dans lequel il a présenté ces exercices et l'ensemble qu'il a constitué avec ces détails pris un peu partout. »

M. Collet indique sommairement sa manière de procéder, qui consiste à distribuer son enseignement comme il suit, dans une classe d'une heure : quinze minutes pour les *exercices* d'intonation ; dix pour les dictées vocalisées par le professeur ; dix pour l'exposition de la théorie ; dix pour les exercices de mesure, dix pour les leçons à plusieurs parties.

L'auteur espère que les exercices d'intonation et de mesure rassemblés par lui rendront service à ceux qui s'en serviront comme préparation à des solféges plus sérieux, et il croit pouvoir affirmer « qu'il n'est point de nature si rebelle à la musique qu'ils ne puissent vaincre par l'emploi de ces séries de notes, fort peu mélodieuses sans doute, mais appropriées à la rudesse des organes, qu'il faut assouplir et asservir, avant de pouvoir en exiger une mélodie quelconque. »

C'est donc un essai à faire; et toute personne qui recueillera de ces exercices les fruits qu'annonce M. Collet, regardera certainement comme un devoir pour lui d'en propager l'usage et d'en remercier l'auteur.

IV.—Histoire de la musique en France, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, par Charles POISOT.—Paris, 1860, E. Dentu, éditeur, Palais-Royal, galerie d'Orléans, 13. In-18 jésus de XVIII et 384 pages.

Voici vraiment un bien joli petit volume. L'éloge ne serait pas des plus magnifiques s'il en restait là,

et comme en m'exprimant ainsi l'on ne sait pas si c'est de l'auteur ou de l'imprimeur que je parle, il pourrait se trouver des gens qui prendraient la chose de travers et diraient que si ce livre me paraît *si joli*, je ne le trouve tel que parce qu'il ne me semble pas bon. Voilà ce que c'est de n'avoir pas en français un mot correspondant au καλός grec qui veut à la fois dire bon et beau. C'eût été en effet le mot que j'aurais employé en parlant du livre de M. Poisot.

Il l'a publié, nous dit-il, avec *le désir et la certitude d'être utile*. Noble but, noble assurance, aussi M. Poisot ne pouvait-il mieux réussir.

Après quelques considérations générales qu'il a soin de ne point trop étendre et qu'il rapporte surtout à la musique de notre pays, M. Poisot nous apprend ce que l'on peut dire au sujet de la musique sous les Mérovingiens, les Carlovingiens et les Capétiens jusqu'à saint Louis, et en conduisant l'histoire de France jusqu'à la fin du xve siècle.

En parlant du xvie, l'auteur est encore presque toujours obligé de s'en tenir à des généralités, mais que de choses il lui faut resserrer en un petit espace pour indiquer seulement certains traits caractéristiques de cette magnifique époque si justement appelée la *Renaissance*, puisque l'Europe assoupie depuis si longtemps et comme morte à la vie intellectuelle y retrouva une existence nouvelle qui avait commencé à se manifester dans le siècle précédent, mais qui parvint alors à tout son développement. Nous voyons à cette heureuse époque le théâtre moderne sortir des *mystères*, qui n'étaient, comme on le sait, autre chose que des drames religieux, divisés le plus souvent en plusieurs *journées* et entremêlés de *chants, danses* et *symphonies*. « Un orgue placé au *paradis*, accompagnait la voix des anges et des nombreux personnages de la scène qui généralement terminaient la représentation par un immense et solennel *Te Deum*. C'était le véritable opéra chrétien du moyen âge. »

Arrivé au xviiie siècle, M. Poisot se sent trop pressé par les faits pour ne pas diviser son sujet : il s'occupe donc d'abord de la musique religieuse, sur laquelle il jette un coup d'œil rapide en la partageant en deux périodes, savoir de 1600 à 1800 et de cette dernière année jusqu'à nos jours. On conçoit que ce ne peut être qu'une revue fort rapide à laquelle l'auteur a cependant su conserver un grand intérêt.

Il s'impose encore une division et un plan semblables quand il traite de la musique de théâtre en s'attachant d'abord à l'*opéra* proprement dit, qui est la plus haute composition de la musique profane et dont il examine les vicissitudes en France pendant les xviie et xviiie siècles, puis enfin pendant la première moitié du nôtre. La chanson a dans notre pays une telle importance que M. Poisot est obligé de s'en occuper spécialement, et ce qu'il en dit lui sert de transition pour arriver à parler de l'opéra-comique qui n'est que la chanson associée à la comédie, et dont il fait l'histoire sommaire comme il avait fait celle de l'opéra.

Le livre se termine par des articles consacrés à la musique instrumentale, à la confrérie de Saint-Julien des Ménétriers, enfin au Conservatoire et à la section musicale de l'Institut.

En terminant, M. Poisot émet des vœux auxquels nous ne pouvons que nous associer. Il demande l'assimilation de l'enseignement des beaux-arts à celui des lettres et des sciences, selon la pensée de Charlemagne. En chacune des trente-deux mille communes de France il voudrait une société chorale; dans les principales villes un conservatoire; des prix de musique religieuse; un prix de symphonie ou de musique instrumentale; au Conservatoire de Paris quatre chaires de haute composition : contre-point et fugue, orchestration, opéra, opéra-comique (il aurait pu en ajouter une pour la musique d'église); création d'un cours public et gratuit d'histoire et philosophie de la musique; théâtres d'essai pour les jeunes compositeurs, les jeunes auteurs, les jeunes chanteurs; liberté des théâtres avec la surveillance nécessaire; à l'égard de l'Institut, un membre pour la musique religieuse, un pour l'opéra, un pour la musique instrumentale, deux pour l'opéra-comique, un pour la partie théorique, didactique et mathématique, et le secrétaire perpétuel pour les travaux d'érudition, rapports et notices biographiques.

« L'art noble, élevé, moral est un moyen immense de civilisation, de concorde et de paix, dit dans sa *conclusion* M. Poisot; qu'on bannisse l'art corrupteur, et qu'on encourage l'art sérieux, étudié, historique; l'art qui enseigne, éclaire et purifie. Quand ces choses seront suffisamment comprises, un grand progrès moral sera définitivement accompli. »

NOUVELLES.

Nous appelons à l'avance l'attention de nos lecteurs sur deux ouvrages destinés à combler une lacune essentielle dans la musique religieuse. Le premier, intitulé : MÉTHODE POUR LA FORMATION DES CHŒURS, DES MAÎTRISES ET DES ORPHÉONS SACRÉS ou *Guide théorique et pratique pour la restauration du chant d'église et du chant populaire*[1], a été écrit à l'occasion du *Congrès* musical qui s'est réuni à Paris, à la fin de novembre 1860. Il est dû à l'un de nos meilleurs organistes compositeurs, M. Georges Schmitt, qui touche le grand orgue de Saint-Sulpice avec tant de talent. Il expose dans ce livre ses propres idées, auxquelles il a donné pour base les principes reçus dans les églises catholiques d'Allemagne. L'ouvrage renferme quatre-vingt-huit chapitres; voici les titres des principaux: I. Valeur et importance des chants d'église.—II. Caractère des chants d'église.—III. Définition des vrais chants d'église.—VI. Qualité d'un directeur de maîtrise.—VII. Création d'un chœur.—IX. Qualités des enfants destinés à former une maîtrise.—X. Méthode d'après laquelle on doit apprendre à chanter aux enfants.—LXXIV. Le chant d'ensemble.—LXXV. Du chant à plusieurs voix.- LXXXIII. Composition et direction d'un chœur. — LXXXIV. Etude du chant ecclésiastique et de la musique d'église. — LXXXVI. Etude des compositions musicales à plusieurs voix.—LXXXVII. Exécution de la musique d'église.

Le livre est accompagné de nombreux exemples et d'un catalogue, indiquant quelques-uns des chefs-d'œuvre des xve et xvie siècles dont l'exécution est facile. Il contient aussi une suite d'exercices gradués pour mettre un élève en état de vaincre toutes les difficultés d'une composition musicale.

Le second ouvrage de M. Schmidt, non moins important que le précédent, a pour titre L'ART DE PRÉLUDER SUR L'ORGUE[2]; il se compose de cent morceaux susceptibles de s'adapter à toutes les parties de l'office où figure l'orgue d'exécution : *antiennes, versets, offertoires, communions, sorties*, etc. La plupart des pièces sont destinées à l'orgue à un seul clavier, ce qui fait qu'elles peuvent être jouées par un simple harmonium, bien qu'elles offrent un vaste champ à exploiter à tous les amis de l'*orgue moderne*. Le volume est accompagné d'une table analytique indiquant l'adaptation convenable des pièces aux différentes parties de l'Office divin. Enfin, la variété des morceaux qu'il contient le rend également convenable comme livre d'étude et comme livre d'agrément. Le nom et surtout le talent de l'auteur le recommandent assez sous l'un et l'autre rapport, et les nombreux fidèles qui fréquentent la paroisse Saint-Sulpice savent combien elle se trouve heureuse de posséder un organiste d'un tel mérite.

— On lisait il y a quelque temps, dans le *Journal de Carcassonne*, un article de M. P. Lamazou, dont nous croyons devoir reproduire la plus grande partie, quoiqu'il se rapporte à un fait déjà vieux, c'est à savoir la bénédiction et l'inauguration du nouvel orgue de la cathédrale de Carcassonne qui a eu lieu la veille de Noël avec une grande solennité. Il a été construit par M. A. Cavaillé-Coll de Paris, dont les nombreuses découvertes ont fait faire de si grands progrès à l'art sacré. Mgr l'évêque, entouré d'un nombreux clergé, a d'abord béni l'instrument et en a tiré les premiers accords. Puis, en présence des autorités locales et d'un public d'élite, M. Lefébure-Wély, ancien organiste de Saint-Roch et de la Madeleine, a déployé sur l'orgue son magnifique talent. Pendant deux heures, il a captivé l'au-

[1] 1 beau vol. grand in-8° jésus. Prix *net*, 10 francs.
[2] 1 beau vol. grand in-8° jésus. Prix *net*, 10 francs. Librairie de E. Repos, 70, rue Bonaparte, Paris.

ditoire par les accents les plus riches et les plus variés. A la fin de la cérémonie, le préfet de l'Aube est monté à l'orgue pour exprimer son admiration et sa reconnaissance au célèbre facteur et à l'éminent artiste. La cathédrale n'a pu contenir tous les fidèles qui se sont présentés pour entendre cet instrument, que la ville de Carcassonne regarde à juste titre comme un de ses plus riches et plus utiles monuments. »

— « La ville de Landrecies conservera longtemps le souvenir de la solennité qui s'est accomplie à l'occasion de l'inauguration de son nouvel orgue. Ce bel instrument, destiné à animer pendant de longues années sans doute les voûtes de l'église dans laquelle il vient de faire son apparition, offre un aspect monumental du caractère architectural le plus imposant... sous les doigts de M. Edouard Batiste, organiste de Saint-Eustache, le clavier s'est bientôt animé... Il était midi et demi lorsque M. Batiste a terminé cette fête de l'inauguration de l'orgne, par la marche-symphonie de Mendellsshon. A la dernière note qui résonnait, l'assistance hésitait encore à se lever, tant était vive l'impression qu'avait produite sur elle le talent si distingué de l'habile organiste, si bien fait pour interpréter dignement la musique des grands maîtres. » *(Observateur d'Avesnes).*

— On sait à quel point les sociétés chorales se sont multipliées en France, durant ces dernières années surtout, grâce à l'activité et au zèle de M. Eugène Delaporte. Il vient encore d'en fonder une nouvelle à Paris, à laquelle nous devons assurément une mention, en raison de son caractère particulier et de l'influence qu'elle est sans doute appelée à exercer dans la suite. La nouvelle société a pris le nom de : *Cercle choral des Artistes*, et en effet elle se compose entièrement d'artistes, faisant profession de la musique. C'est avec un véritable bonheur que l'on voit ainsi une réunion d'hommes, que leur état oblige de s'occuper sans cesse de musique, demander encore leurs plaisirs à cet art enchanteur, en faire une occasion de réunion et un moyen de resserrer les liens de la fraternité et tous les bons rapports sociaux. La société nouvelle, après avoir élu pour président M. Adrien de La Fage, et pour vice-présidents MM. Besozzi et Couderc, s'est déjà réunie plusieurs fois et a mis à l'étude différents morceaux.

— L'usage des concerts de musique sacrée se répand chaque jour davantage dans tous les pays, et l'on ne pourrait certes, que s'en féliciter, d'autant plus que les morceaux qui entrent dans la composition de ces concerts ne s'entendent plus guère, et, pour le plus grand nombre des auditeurs, sont composés de musique réellement *nouvelle*. Seulement il serait essentiel que les solennités de ce genre ne fussent pas l'occasion de profanations révoltantes, ainsi qu'il est arrivé par exemple dernièrement dans un concert donné au Colisée de Madrid. Il se composait de la symphonie héroïque de Beethoven, de morceaux emprunéts au *Stabat* de Rossini, d'un solo des *Sept Paroles* de Mercadante, de quelques parties de l'*Office des Morts* de D. Hilarion Eslava. Jusque-là tout était bien, mais ensuite le célèbre *Ave, verum* de Mozart eut à subir la plus impardonnable des profanations. Le chanteur chargé de la partie du ténor se permit d'y mélanger l'air de *Don Giovanni*, faisant ainsi de deux choses excellentes un assemblage révoltant. On a peine à comprendre une pareille audace de la part d'un chanteur et une telle tolérance de la part du directeur du concert. Ce qui est plus incompréhensible encore, c'est que cette même absurdité se reproduisit le dimanche suivant, et au dire d'un journal de Madrid, ce ne fut plus un concert, mais un *déconcert* où les *chut*, les sifflets, les cris et autres excès des spectateurs se mêlèrent aux voix des chanteurs, formant ainsi un chant improvisé du plus mauvais goût et du plus triste effet.

— La feuille périodique intitulée *la Andalucia*, citée par la *Gaceta musical barcelonesa*, annonce qu'un artiste de Séville a inventé une *nouvelle méthode de réforme du plain-chant*, fort importante dit-elle pour la musique.

— L'*Orphéon* de Barcelone, fondé depuis fort peu de temps, marche dans une voie de prospérité qui doit récompenser déjà ses fondateurs. Cette réunion donne tous les quinze jours des concerts où l'on exécute de la musique de tout genre avec un grand succès et où paraissent se donner rendez-vous les amateurs les plus distingués de la ville, chanteurs et instrumentistes, qui s'y font entendre dans les morceaux des grands maîtres. Des chœurs à voix seules se sont aussi organisés, et déjà les compositeurs espagnols s'occupent de ce genre de musique dont l'intérêt peut être si grand. La *Gazette musicale*, de Barcelone, cite comme ayant été exécutés tout récemment deux chœurs de ce genre, dus à un compositeur indigène, D. Juan Tolosa.

— Nous ne pouvons mentionner qu'un bien petit nombre des compositions nouvelles entendues dans les églises de Paris, et nous ne parlons guère que de celles qui, à titre quelconque, font exception. Une messe à chœurs et orchestre, écrite par une femme, mérite donc de figurer dans nos courtes colonnes. Celle dont nous voulons parler a été exécutée à Saint-Eustache ; due à M[me] de Maistre, elle a été interprétée par d'habiles artistes, à la tête desquels se trouvaient les deux sœurs Marchisios, premières cantatrices à l'Opéra de Paris; l'orchestre était celui du Théâtre Italien, et la parfaite exécution n'a pas empêché de trouver la musique faible. Ce qui excuse tout, c'est que le produit de la cérémonie était destiné à la caisse des pauvres du 2[e] arrondissement.

— Ce n'est plus seulement dans les églises de la capitale que l'on cherche, les jours de fête, à augmenter la solennité des offices par l'exécution de messes et autres pièces de musique religieuse ; les villages qui environnent Paris veulent aussi en avoir leur part ; c'est ainsi que le jour de la Pentecôte, des élèves de MM. Schlosser frères, unis à d'autres, appartenant au Conservatoire, exécutaient une messe de l'aîné de ces professeurs, dans l'église d'Yvry. Jamais ses voûtes n'avaient retenti de pareils accents, jamais le chœur n'avait ainsi réuni une trentaine de voix choisies et bien exercées, qui ont exécuté avec beaucoup de soin la messe du compositeur. M. Schlosser a reçu de toutes parts de vives félicitations ainsi que son frère qui en a mérité aussi pour la manière dont il avait chanté les solos de basse.

— A Paris, la fête de l'Annonciation de la sainte Vierge, que l'*Association des Artistes musiciens* a pris pour fête patronale, a été célébrée dans l'église métropolitaine par quatre cents artistes sous la direction de MM. Deloffre et Gastinel. Une messe de la composition de M. Gastinel, précédée de la marche religieuse avec accompagnement de harpes, d'Adolphe Adam, a été exécutée avec une rare perfection de détails et un magnifique ensemble. Du reste, cette composition de M. Gastinel renferme des qualités de premier ordre. Les interprètes étaient en mesure de les faire rejaillir; ils appartenaient tous aux trois orchestres de l'Opéra, de l'Opéra-Comique et du Théâtre-Lyrique. L'Ecole de musique religieuse fondée par Niedermeyer et le *Cercle choral* des Artistes de Paris prêtaient leur concours à cette solennité. A l'Offertoire, Allard a exécuté l'andante de Mozart.

(Orphéon.)

Nous recommandons à MM. les curés des paroisses, qui voudraient avoir des orgues expressifs, ceux de M. Baudet qui viennent de recevoir de nombreuses modifications; ses découvertes sont vraiment remarquables et méritent tout encouragement.

Les Abonnés à la 2[me] année du PLAIN-CHANT sont priés d'envoyer un bon sur la poste à l'ordre de E. Repos, 70, rue Bonaparte; où l'on trouve quelques exemplaires du *texte* et de la *musique* de la 1[re] année.—Son catalogue se distribue gratis.

E. REPOS, *Éditeur responsable.*

PARIS. —IMPRIMÉ CHEZ BONAVENTURE ET DUCESSOIS, 55, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS.

— DEUXIÈME ANNÉE. — MAI 1861, N° 5. —

LE PLAIN-CHANT

REVUE MENSUELLE

DE MUSIQUE SACRÉE, ANCIENNE ET MODERNE

ET D'ÉDUCATION MUSICALE

Rédacteur en chef : ADRIEN DE LA FAGE.

PRIX DE L'ABONNEMENT PAR AN, DE JANVIER 1861 :

FRANCE : Texte, Chant, Musique et Orgue, 10 fr. — Texte seul, 6 fr. — ANGLETERRE, ESPAGNE, BELGIQUE, SUISSE, HOLLANDE, PIÉMONT, 12 fr. — ÉTATS-ROMAINS, ÉTATS-UNIS, RUSSIE, AUTRICHE, TURQUIE, GRÈCE, 14 fr.
Adresser un bon sur la poste à l'ordre de E. REPOS, Libraire-Éditeur, 70, rue Bonaparte, Paris.

Tout ouvrage déposé à deux exemplaires au Bureau du PLAIN-CHANT, chez E. Repos, sera annoncé gratuitement et analysé. — Il en sera de même des Revues et des publications des sciences échangées avec le Journal.

ARCHÉOLOGIE MUSICALE.

Sur une grande peinture découverte à la cathédrale de Puy.

(Suite et fin (1).

Selon moi, la véritable explication à donner, c'est de ne voir ici ni Jubal ni Tubal, mais Pythagore, et il n'est pas besoin, pour en fournir la preuve, d'une longue démonstration. D'abord Priscien, Aristote et Cicéron sont des personnages historiques et profanes auxquels il eût été assez étrange d'associer l'inventeur biblique de l'art de forger les métaux en faisant de celui-ci un musicien, sans la moindre preuve raisonnable. Ensuite l'expérience connue des marteaux attribuée à Pythagore par Boèce (2), qui a été l'oracle des musicistes du moyen âge, expliquerait fort bien la préférence donnée à ce philosophe. La devise

Invenere locum per me modulamina vocum.

semble à mes yeux ne laisser aucun doute, car c'est là une désignation positive de la division du monochorde dont Pythagore paraît avoir donné à la Grèce la première idée avec celle des effets de la tension et détension des cordes.

Enfin, je possède la copie d'une jolie miniature du XVe siècle, prise dans un manuscrit de Florence que j'ai eu longtemps à ma disposition et où ladite miniature a été fidèlement copiée. Elle représente Pythagore dans un costume moins mal choisi que celui de la peinture du Puy, quoique n'étant aucunement celui de l'ancienne Grèce et n'en donnant pas même la moindre idée, mais la pose est d'ailleurs excellente et parfaitement imaginée pour faire comprendre au spectateur la pensée du personnage. Pythagore frappe l'enclume qu'il a devant lui, au moyen d'un marteau de cordonnier qu'il tient de la main droite, tandis que, de la gauche, il approche de son oreille un autre marteau, de forme ordinaire (1), et paraît calculer le rapport des deux tons obtenus par l'un et l'autre marteaux dont la différence de forme indique en même temps la différence de poids.

(1) *V.* plus haut, col. 66.

(2) *De Musica*. L. I., C. 10.

(1) Ce second marteau a la forme *ordinaire* du marteau de l'Italie et du Midi dans lequel le manche dépasse, à son extrémité supérieure, le fer de l'outil. On a, dans presque toute la France, reconnu l'inutilité et l'inconvénient de cette disposition.

Personne plus que les journalistes n'est enclin à parler de ce qu'il ne sait pas, et c'est principalement à l'endroit de la musique que se manifestent leurs faiblesses dans le sens qui vient d'être indiqué. Par exemple, n'est-on pas venu nous dire, à propos de la découverte qui fait l'objet principal du présent article, que « le forgeron Tubalcain inventa les instruments de percussion, ou plutôt le rhythme que Pythagore écoutait sur l'enclume de la Grèce (1)? »

En vérité, c'est merveille de voir ce ton affirmatif qui semble ne pas souffrir de réplique. Voici donc, d'après cette assertion, doctoralement prononcée, Tubalcaïn devenu non-seulement l'*inventeur des instruments de percussion* auxquels, bien certainement, le bon patriarche ne songeait guère, mais l'*inventeur du rhythme*, ce qui aurait encore une bien autre portée, et ensuite, pour ne pas s'arrêter en si beau chemin, Pythagore *écoutant le rhythme de Tubal sur l'enclume de la Grèce* [1].

Et quel est le fondement d'un énoncé de telle conséquence? Un verset de la Bible ainsi conçu (je cite la Vulgate pour éviter toute difficulté): *Tubalcain qui fuit malleator et faber in cuncta opera æris et ferri*. J'avoue que pour trouver, dans des mots aussi naturels, aussi clairs, aussi simples, aussi peu sujets à contestation, l'invention des instruments de percussion et surtout du rhythme, il faut avoir une portée de vue qui me manque totalement, et un tel aveu ne me coûte guère, car, vraisemblablement, beaucoup d'autres se trouveront dans le même cas que moi.

En ma qualité de musicien, je regrette que M. Mérimée et ceux qui après lui nous ont fait connaître la découverte de M. Mallay ne soient pas, relativement à la *Musique*, entrés dans plus de détails sur sa pose, son costume, ses attributs, etc. Espérons que, si cela n'est déjà fait, la précieuse fresque sera dessinée et reproduite avec tous les soins et précautions qui pourront nous faire prendre une idée bien exacte du travail original.

Du reste, il est à croire que la Musique était habillée et représentée telle qu'on la trouve dans plusieurs ouvrages de l'époque.

Nous avons à notre grande bibliothèque de la rue Richelieu un beau manuscrit de chansons du XVe siècle, en tête duquel se trouve une miniature qui sert de frontispice au volume. Cette miniature, dont un ami, que j'ai eu le malheur de perdre l'année dernière (2), m'avait fait une exacte répétition, représente la Musique dans une grande chaire. Elle tient sur son genou gauche un de ces petits orgues portatifs que j'ai désignés plus haut; elle a le pied posé sur un coussin qui exhausse sa cuisse de manière à mettre l'instrument mieux à portée; sa main droite porte sur les touches de l'instrument dont elle joue; de la gauche, elle met en action un soufflet placé derrière l'appareil de manière à introduire l'air dans le sommier. Ce petit instrument est composé d'une rangée de sept ou huit tuyaux, on ne peut bien distinguer; ces tuyaux paraissent être doubles, ce qui annoncerait que, même dans ces petits instruments, on mettait deux ou un plus grand nombre de tuyaux *sur marche*, c'est-à-dire résonnant au moyen d'une même touche.

La Musique est représentée la tête nue, les cheveux enroulés autour en tresses, de manière à laisser les oreilles découvertes; elle est vêtue d'une robe bleu de ciel dont la taille est très-haute et qui ne laisse que le col seul découvert. A ses pieds se trouve assis un personnage qui, cette fois, sera ce que l'on voudra; il a une belle tête, une longue chevelure et une longue barbe; il est vêtu d'une ample robe rouge clair, dont la ceinture est très-basse; de gros souliers, fort larges, enveloppent ses pieds. Entre ses jambes est placé une sorte de billot sur lequel est fixée une enclume. Le personnage tient de chaque main un marteau dont la forme paraît la même et qui ressemble à ceux dont nos forgerons font le plus communément usage; le marteau de la main gauche porte sur l'enclume, celui de la main droite est tenu en l'air; le personnage, les yeux élevés et la tête penchée, semble écouter attentivement le ton produit par les deux percussoirs et chercher à s'en rendre compte. A sa gauche est une colonne de marbre rose sur laquelle sont écrites de bas en haut les syllabes

Ut re mi fa sol la

avec une note carrée figurée au-dessus de chacune.

A sa gauche une colonne de marbre blanc portant de bas en haut la série des intervalles

Tonus, semitonus, ditonus, semiditonus, diatesseron, diapente, diapason

c'est-à-dire *ton, demi ton, tierce majeure, tierce mineure, quarte, quinte, octave.*

Au bas de l'encadrement qui sert de bordure à toute cette composition, et tout à fait

(1) *Annales archéologiques*, t. X.

(2) Jean-Jacques Millon, né à Rouen, est mort à Paris en 1860. C'était un peintre fort distingué qui s'était surtout adonné au paysage. Il excellait à dessiner à la plume de charmantes compositions qu'il exécutait tout en causant et badinant avec ses amis sans que sa pensée parût occupée d'autre chose. Ces jolies improvisations, dont il ne tirait aucun parti et qu'il donnait aux amis qui l'entouraient, seront plus tard recherchées et sont assurément bien dignes de l'être.

en dehors, se trouve une figure vêtue d'une longue robe blanche selon la manière ordinaire d'habiller les anges, et jouant d'un instrument qui nous a paru ne pouvoir être qu'une des nombreuses variétés du tambour; on en est réduit aux conjectures, la miniature originale étant presque entièrement effacée en cet endroit.

Si, revenant à la fresque du Puy, l'on admet mon opinion sur la destination originaire de la salle adhérente à la cathédrale, que je nommerais volontiers salle du *quadrivium*, on en conclura que les écoliers des temps antérieurs étaient moins portés que les nôtres à la dégradation des objets d'art. Faut-il, pour excuser ces derniers, dire qu'ils n'en connaissent pas le prix? Mais on le connaissait moins encore avant eux. Seulement les produits des arts, moins communs alors, étaient aussi plus respectés. Et puis on respectait alors les personnages représentés et le lieu où ils étaient peints; le professeur seul n'était guère plus vénéré alors qu'aujourd'hui.

Avouons-le à notre honte, ce serait courir grand risque d'orner de riches peintures les parois de nos écoles, et si l'idée fut venue de rendre la salle du Puy à la destination primitive que lui suppose cet article, il eût été fort sage de s'y opposer.

On ne peut donc qu'approuver sa transformation en une sacristie disposée de telle sorte que la précieuse fresque du XVIe siècle puisse y être parfaitement vue dans son entier, à l'abri de toute détérioration ultérieure. Et s'il arrive que le quatrième groupe du *quadrivium* y soulève des discussions musicales, la Grammaire sera là pour rappeler aux orateurs qu'ils doivent parler correctement, la Rhétorique pour les inviter à s'exprimer avec élégance, et la Logique pour les empêcher de dire des sottises.

Adrien de La Fage.

LETTRE

Sur la Peinture de la Cathédrale du Puy.

L'article qui précède était depuis longtemps composé lorsque nous avons reçu la lettre que l'on va lire; nous nous empressons d'autant plus de l'insérer qu'elle combat plusieurs opinions exprimées dans notre numéro de mars. Nous la ferons suivre de quelques observations. Nous ne reprocherons jamais à personne l'empressement que l'on met à vouloir bien s'occuper de nous, cependant peut-être eût-il été avantageux en cette occasion d'attendre la fin de notre article qui aurait donné lieu à l'honorable correspondant de développer davantage ses idées, et par conséquent d'aider à notre instruction, et à celle de nos lecteurs.

Poitiers, 9 mai 1861.

Monsieur le rédacteur en chef,

Je me trouve engagé aujourd'hui par la lecture du n° de mars du *Plain-chant* à commencer, dans cet intéressant recueil, la collaboration que je lui ai promise. Il s'agit de quelques observations sur le sens donné à certains détails de la fresque ou peinture murale découverte dans la cathédrale du Puy. Voulez-vous me permettre quelques réflexions sur la partie archéologique de votre travail, et de conclure par une justification *musicale* à l'avantage de l'opinion qui verrait *Tubal* et non *Jubal* dans un des personnages de ce tableau.

Et d'abord, tout en regrettant que la peinture ainsi analysée ne soit pas reproduite par une gravure fidèle, moyen sans lequel un archéologue ne peut guère formuler un jugement irréfutable, je ne pense pas qu'en présence des caractères signalés dans l'architecture, des costumes et des lettres alphabétiques, on puisse songer à les attribuer au XVIe siècle. Les ornements *flamboyants*, le *gothique arrondi avec abréviations*, les *manches ouvertes* des *robes fourrées*, tout cela indique parfaitement le XVe siècle, et n'était plus d'usage général, dès les premières années du siècle suivant. Peut-être admettrais-je une exception en faveur de l'écritnre qui se maintint un peu plus tard; mais encore un œil exercé verrait-il par l'objet même à quoi s'en rapporter sur ce point.

J'admets parfaitement l'explication d'ensemble donnée aux quatre sujets représentant les Arts libéraux. Je crois aussi qu'ils sont réduits à ce nombre dans ce sanctuaire de la science enseignée, parce qu'en effet cet enseignement, étant destiné à une jeunesse *cléricale*, pouvait absolument se priver des trois autres, que le clergé, on le sait, n'a cependant jamais entièrement dédaignés. Mais j'arrive aux points qui me semblent litigieux, et malgré le profond respect dont j'ai toujours fait profession publique pour les habiles architectes et les inspecteurs généraux des monuments historiques, je me sens pressé d'offrir timidement à MM. Mallay et Mérimée quelques doutes nés de leurs assertions dans l'espèce.

D'abord pourquoi voir, dans les seuls efforts faits par un vers léonin pour arriver à deux *rimes riches*, l'unique mérite de ce vers-là? Outre que j'ai toujours trouvé très-convenable ce caractère spécial donné par nos poëtes *français* du moyen âge à des vers techniques, rendus plus faciles à retenir par leur construction même, et que la répercussion de leurs hémistiches ne taxait jamais d'une ennuyeuse monotonie, je crois remarquer à l'égard de celui-ci :

Quidquid agant artes ego semper prœdico partes,

autant de justesse dans la pensée que d'énergique concision dans les termes. Comment dire mieux en aussi peu de mots qu'il appartient à la Grammaire d'exprimer le mérite, le but, et l'utilité ou l'agrément des autres arts?

M. Mérimée pense que le lézard et le scorpion

donnés pour attributs à la Logique représentent, en leur qualité d'*animaux immondes*, les *disputes scolastiques* du temps où travaillait le peintre, et que celui-ci a voulu *stigmatiser*...— Toujours ce pauvre moyen âge attaqué dans sa scolastique par les classiques de nos jours, et, pour lui faire pièce, toujours quelque petite allusion au nom du progrès et des lumières, quoique les lumières des littérateurs distingués brillent d'un étrange éclat dans toutes ces attaques. Nous engageons M. Mérimée à lire les *petites formules* de saint Eucher. Il verra que dans le symbolisme catholique le scorpion est le diable, le lézard est l'hérésie; l'un et l'autre toujours animés de l'esprit de dispute, non pas tout à fait dans le sens de la scolastique des siècles chrétiens, qui s'exerçait à la recherche et à la défense de la vérité, mais parfaitement analogues à cet esprit païen du *progrès* actuel, né le Luther et de Calvin, et dont la conception remonte à des ancêtres fort dignes d'eux.

M. Mérimée n'agit-il pas aussi en littérateur plus qu'en artiste, quand il cherche un *nom*, une *initiale* au bord d'un tableau du XVe siècle? Tout le monde sait que les peintres chrétiens ne signaient pas plus alors leurs œuvres morales qu'en plein moyen âge, où la gloire de Dieu suffisait à celui qui la voulait, plus que sa propre réputation.

J'arrive à Tubal, et cette fois je crois M. Mérimée dans le vrai; ses réminiscences de l'Ancien Testament le servent mieux que dans les *peintures de Saint-Savin*. C'est bien Tubal qui figure-là avec son enclume, ses deux marteaux, voire ses manches *incommodes pour un forgeron* que je lui pardonne en vue de l'âge du peintre, quoiqu'elles nous valent encore un trait d'esprit dont le sujet se fût bien passé... C'est bien Tubal, disons-nous, et le seul vers qui l'accompagne, *quoique léonin*, le prouve de reste. Que feraient là, en effet, avec Jubal, véritable inventeur de la musique, il faut bien le reconnaître, les ustensiles du forgeron au lieu du psaltérion et de la guitare que le peintre, *même au moyen âge*, n'aurait pas manqué de lui donner? Soyez sûr, monsieur, que l'enclume et les marteaux signifient dans ce cas le *son* et la *mesure* sans lesquels il n'y a ni musique ni harmonie. L'enclume est la *source* du son; *invenere* LOCUM. Les marteaux par leur *cadence* procurent à l'oreille la première condition de l'*harmonie*, *per me modulamina vocum*. C'est réellement Tubal qu'il faut considérer comme le maître et l'instigateur de ce double caractère de toute musique, et quoique son frère Jubal soit mentionné le premier au quatrième chapitre de la Genèse, je me persuade qu'ayant eu entre eux une très-mince différence d'âge, l'invention de la musique par les instruments et la voix est due autant à l'un qu'à l'autre, et que c'est probablement la retombée en cadence des marteaux de l'un sur son enclume qui aura développé dans l'autre les premières atteintes de ce que nous appelons le sens musical. Dieu daigne l'octroyer à tous ceux qui nous écorchent les oreilles, et veuillez croire, monsieur, aux sentiments dévoués de votre très-humble serviteur.

L'abbé AUBER,

Chanoine de l'église de Poitiers.

Voici maintenant mes observations sur la lettre qu'on vient de lire; je les abrégerai le plus possible, parce que les discussions de ce genre ne se rattachent à l'objet spécial du PLAIN-CHANT qu'à un point de vue assez éloigné, et que si elles se renouvelaient souvent, elles ne tarderaient pas à occuper l'espace qui appartient à des questions plus essentielles et selon nous plus utiles.

D'abord je ferai remarquer que la critique de M. l'abbé Auber s'adresse dans sa partie la plus importante à M. Mérimée; n'ayant pas vu moi-même la peinture murale de la cathédrale du Puy, je ne pouvais en parler que sur un Rapport, que tout portait à croire exact et qui sans doute l'est en effet pour le fond, que les opinions particulières de M. Mérimée ne peuvent altérer en rien. Je les ai indiquées, parce qu'elles me semblaient fort plausibles et que je les partage sur de certains points; mais en somme, c'est à M. Mérimée à les défendre et il en est bien autrement capable que moi.

Si M. l'abbé Auber m'a bien compris, il a dû voir que je ne partagais aucunement l'idée qui annonçait la découverte possible dans le tableau des trois autres arts libéraux qui n'appartiennent pas à un *quadrivium*.

A l'égard de l'âge du tableau, je me sens bien plus porté à l'attribuer au XVe siècle, comme le fait M. Auber qu'au XVIe, avec M. Mérimée. Je me range aussi assez volontiers à l'avis du premier en ce qui concerne le scorpion et le lézard qui accompagnent la figure de la Logique; mais comme on le pense bien en n'adoptant rien de ce qu'il y voit de *parfaitement analogue* avec *l'esprit du progrès actuel*.

Passons au mépris que professe M. Mérimée pour les vers léonins : ce mépris, je n'hésite pas le moins du monde à déclarer que je le partage complétement, et j'avoue même que je l'étends à la plupart des vers dits *techniques;* mais comme on en a fait beaucoup de ce genre sur la musique, je me propose de leur consacrer un article spécial, en laissant quant à présent de côté celui qui concerne la Grammaire dans la fresque de la cathédrale du Puy. Je me borne ici à répondre à ce qui, dans la lettre de M. l'abbé Auber, concerne Toubal-Caïne ou Tubalcaïn.

Je suis obligé de dire qu'ici, M. Auber a fort mal saisi mon intention, et si, au lieu de couper mon article en deux, ce que j'avais expressément défendu, on l'eût fait paraître

tel que je l'avais envoyé en suivant ma prescription de le donner tout d'une pièce, l'erreur n'eût pas eu lieu, et il est fâcheux que le savant archéologue qui m'a fait l'honneur de m'écrire n'ait pas attendu pour envoyer sa lettre que mon article fût complet.

Toutefois la première division dudit article n'autorisait en rien à croire que je prétendais que le personnage associé à la Musique, dans la peinture murale dont il est question, était Jubal et non Tubal ; je disais seulement que le premier était, d'après les livres hébreux, le véritable inventeur des instruments de musique : *ipse fuit pater canentium cithara et organo*. Je donnais à entendre que le personnage représenté pouvait bien n'être pas Tubal, mais je ne disais certainement pas que ce fût Jubal ; seulement je disais que les *savants du moyen âge* avaient fort bien pu confondre l'un avec l'autre, en dépit même des paroles si positives de la Genèse ; et, supposé que le peintre eût voulu représenter Tubal avec son enclume et ses marteaux, je prétendais qu'il aurait mieux fait de peindre Jubal avec un instrument de musique quelconque. Mais, comme on la vu dans l'article en tête, ce n'était à mon sens ni de l'un ni de l'autre qu'il s'agissait ici. Je terminerais donc ici la discussion, même quand on regarderait comme inadmissible mon opinion sur le personnage véritablement représenté, qui selon moi serait Pythagore et selon d'autres Tubal ; mais M. l'abbé Auber exprime en cette occasion une idée qui va bien plus loin et sur laquelle je serai inévitablement obligé de revenir. ADRIEN DE LA FAGE.

AVENTURE MUSICALE

du temps de saint Louis (1).

Messire Jehan des Barres ayant appris que Guillaume des Barres, son père, parti pour la première croisade de saint Louis, était mort à Nicosie d'une maladie pestilentielle, et qu'en expirant il avait prononcé ces paroles : « Il faut toujours qu'il y ait sur le champ de bataille un des Barres près du roi de France, » partit pour rejoindre l'armée.

Fait prisonnier à la bataille de la Massoure, Jehan avait été vendu par les Turcs à leur chef Abdallah et l'avait étonné par sa contenance ferme et assurée et par sa mâle et fière beauté :

« Chrétien, avait dit Abdallah, embrasse la loi du Prophète et je te mets à la tête des soldats que je commande. »

Mais le sire d'Oissery ne répondit à ses propositions que par le plus suprême dédain.

Furieux de se voir ainsi méprisé, Abdallah ordonna à ses eunuques de dépouiller Jehan ; puis il lui fit mettre les fers aux pieds et aux mains et le condamna aux travaux les plus rudes et les plus pénibles.

Pendant un mois, Jehan, prisonnier et esclave, mena la vie la plus triste et la plus douloureuse. Un soir, fatigué, épuisé par les travaux de la journée, il obtint enfin quelques instants de repos. Le temps était beau, le ciel pur, la brise soufflait du côté de la France et semblait lui apporter comme un ressouvenir de la patrie, Jehan se prit alors à penser à sa femme qu'il aimait, à son beau manoir d'Oissery qu'il n'espérait plus revoir, puis tout en pensant aux objets aimés il se rappela une vieille chanson, et d'une voix triste et émue il la psalmodia, et les échos de la terre d'Égypte répétèrent pour la première fois les vers qu'avaient répétés tant de fois les échos d'Oissery.

Mais ce soir-là se promenait par hasard de ce côté la fille d'Abdallah, jeune vierge au teint bruni par l'ardent soleil d'Égypte, aux cheveux d'ébène légèrement ondés, à l'œil plein de feu et de passion. Étonnée de ces chants inaccoutumés pour elle, elle demanda d'où ils venaient.

— C'est un esclave chrétien, lui fut-il répondu, qui les fait entendre.

— Qu'on me l'amène donc, s'écria-t-elle d'un ton impérieux ; et quand Jehan fut devant elle :

— Chante, esclave chrétien, tes chants me plaisent.

— Fille de l'imposteur Mahomet, s'écria Jehan, en se relevant de toute sa dignité, c'est pour de plus nobles oreilles que les tiennes qu'ils ont été composés.

Et il se tut.

Surpris de tant d'audace, ceux qui accompagnaient la fille d'Abdallah allaient frapper sans merci les épaules nues de Jehan, mais touchée de la fierté, de la beauté et de la misère du captif, la jeune fille se tourna vers le sire d'Oissery et lui dit d'une voix émue :

(1) Nous empruntons, avec la permission de l'auteur, ce touchant récit à un joli petit livre publié chez E. Dentu par M. FERNAND DES BARRES. Il est intitulé : *Une aventure au* XIIIe *siècle ;* récit du temps de saint Louis. La partie que nous reproduisons forme les chapitres VI et VII. Nous avons seulement ajouté les premières lignes pour l'intelligence du sujet.

— Seigneur chrétien, ne chantez pas si vous me croyez indigne d'entendre vos chants,

— Madame, reprit Jehan à son tour, ce que je n'aurais pas accordé à la force, bien volontiers je l'accorde à la beauté.

Et il se prit à chanter.

Pendant qu'il chantait, les yeux de la jeune fille s'emplissaient de larmes et d'amour, puis elle s'éloigna sans rien lui dire; mais la nuit dans son sommeil il lui sembla entendre de célestes voix répéter les chants du chevalier.

Le lendemain elle alla trouver son père :

— Mon père, lui dit-elle, toujours tu m'as accordé ce que je t'ai demandé, aussi viens-je te prier de m'accorder la liberté d'un esclave chrétien, il a nom Jehan des Barres.

— Impossible, ma fille, s'écria Abdallah, impossible, il a refusé d'embrasser notre sainte religion.

— Alors, mon père, fais-moi esclave, car ce chrétien, je l'aime.

Ces paroles frappèrent de stupeur le chef musulman, mais il comprit que l'amour de sa fille pour le guerrier chrétien, quoique soudain, était cependant irrésistible; d'ailleurs le courage inflexible de Jehan l'avait séduit lui-même : aussi le fit-il mander devant lui.

— Chrétien, dit-il, je t'ai offert de commander à mes soldats, et tu as refusé, je t'offre maintenant d'être l'époux de ma fille; dis, chrétien, refuses-tu encore ?

Pendant qu'Abdallah parlait, sa fille debout derrière lui contemplait Jehan avec un regard plein d'amour, de passion et d'espoir, regard sublime, car il ne signifiait pas seulement délire des sens, mais aussi dévouement sans bornes. Jehan comprit ce regard, peut-être même par une affinité soudaine, mais dont on a des exemples, partagea-t-il la passion de la jeune fille, car un instant il parut ému, mais d'une voix ferme il s'écria :

— Seigneur, je suis chrétien et je suis marié, ta fille ne peut donc pas être ma femme.

— Tu le vois, ma fille, dit Abdallah, il dédaigne ton amour comme il a dédaigné de commander à mes soldats.

Puis se tournant vers Jehan :

— Orgueilleux chrétien, tu te repentiras de ta folle audace.

Et il ordonna au chef de ses esclaves de le traiter plus durement que tous les autres. Mais plus Jehan était accablé de travaux et d'outrages, plus Isabelle, c'était le nom de la fille d'Abdallah, semblait souffrir. Elle dépérissait à vue d'œil, et chaque jour amenait pour elle une nouvelle tristesse. Ne pouvant épouser Jehan, elle résolut au moins d'embrasser sa religion. Elle se fit instruire par un vieux prêtre chrétien, captif comme le sire d'Oissery, et un jour que celui-ci fatigué se reposait au soleil, elle s'approcha de lui, et d'une voix émue :

— Beau chrétien, dit-elle, tu ne veux pas de moi pour épouse, prends-moi donc pour sœur, car moi aussi je suis chrétienne.

Touché de tant d'amour, Jehan lui prit la main et lui dit :

— Et ne vois-tu pas que je t'aime aussi? Que de fois mon regard attendri ne t'a-t-il pas suivie depuis le jour où je te vis implorer ma grâce auprès de ton père! Lorsque vers le soir, ombre charmante, tu errais dans ces lieux où j'avais tant souffert pendant le jour, il me semblait apercevoir madame la vierge Marie qui, descendue du ciel, venait me consoler. Oui, je t'aime, ma belle sainte, et pourtant t'aimer c'est un crime, car je suis marié.

Et la main dans la main ils se jurèrent tous deux une éternelle amitié. Et chaque jour la fille du riche et puissant chef musulman venait visiter le pauvre captif chrétien.

Mais la santé de la jeune fille faiblissait de plus en plus, le souffle de l'amour avait passé sur elle et menaçait de briser les frêles racines qui l'attachaient à la vie.

Abdallah s'en aperçut et lui dit :

— Enfant, tu l'aimes donc bien, ce chrétien ?

— Oui, mon père, je l'aime, comme la fleur du Liban aime le cèdre puissant qui la protége, et lui aussi il m'aime; mais, tu le sais, il est marié.

— Il l'était, dit Abdallah d'une voix grave, mais il ne l'est plus. Un seigneur franc que j'ai fait prisonnier dans la dernière bataille, m'a appris que la femme de Jehan était morte; il peut d'ailleurs nous en donner les preuves les plus formelles.

La joie de la jeune fille fut grande, mais elle sut la contenir en annonçant cette nouvelle à Jehan, car elle sentait bien que le sire d'Oissery devait au moins des larmes à cette femme qu'il avait aimée.

Un mois cependant après, le prêtre qui, de la fille d'Abdallah, avait déjà fait une chrétienne, en faisait encore l'épouse du sire d'Oissery.

Les fêtes les plus splendides signalèrent leur union. Heureux du bonheur de sa fille, Abdallah accordait toutes ses faveurs à Jehan. Celui-ci était heureux autant qu'on peut l'être loin d'une patrie que l'on regrette; et, bien des fois, en se promenant sur le rivage de la mer, il lui arriva de regarder fixement comme s'il espérait pouvoir distinguer au loin son beau pays de France.

Isabelle s'aperçut de la tristesse de Jehan; et, avec ce tact que possèdent toutes les femmes, et surtout celles qui aiment, elle en devina la cause : — Jehan, lui dit-elle, je n'ai pas voulu avoir d'autre Dieu que le tien, crois-tu que je veuille avoir une autre patrie que la France ? Je suis prête à te suivre. Ta loi, qui est la mienne, ne dit-elle pas que, pour suivre l'époux, l'épouse doit quitter son père ?

— Mais, tu le sais, interrompit Jehan, jamais Abdallah ne consentira à notre départ.

— Aussi fuirons-nous, Jehan.

Le soir même, deux coursiers rapides conduisaient Jehan et Isabelle au rivage de la mer ; une barque les attendait; ils adressèrent une prière à la vierge Marie, et Dieu les protégea.

Après une traversée longue et pénible mais où la protection divine s'était manifestée d'une éclatante manière, Jehan et Isabelle abordèrent enfin à Aigues-Mortes, ville récemment achetée par le roi Louis, mais non encore terminée. Là, Jehan, grâce à sa réputation de bravoure et de libéralité, parvint facilement à réunir autour de lui quelques hommes d'armes dont il se forma une escorte pour regagner ses domaines; précaution que rendait indispensable alors le peu de sûreté des routes. Le voyage à travers la France dura longtemps, mais ce fut à peine si Jehan s'en aperçut. Quand après un exil on revient dans la patrie, on ne se plaint pas du temps que l'on met à la parcourir. A mesure qu'il approchait d'Oissery et qu'il reconnaissait les lieux où s'était passée son enfance, Jehan sentait en lui comme une vie nouvelle. Chaque manoir, chaque maison, chaque arbre, chaque route lui rappelait un souvenir, tendre et bon souvenir de jeunesse, qui ressemble à un parfum dont l'odeur paraît d'autant plus suave et plus agréable que l'on en a été plus longtemps éloigné. Quand il distingua à l'horizon les vieux et grands arbres de la forêt de Noëfort où tant de fois il s'était ivré aux enchantements de la chasse avec son noble père et celle dont il n'osait plus prononcer le nom, mais dont la mémoire était profondément gravée en son âme, Jehan sentit son cœur battre violemment en sa poitrine. Il lui sembla que chaque arbre, que chaque pierre, que chaque fleur des champs lui souhaitait la bienvenue. En nous revoyant, les lieux où s'est écoulée notre enfance ne nous connaissent-ils pas ?

Enfin on arriva à l'entrée du bourg d'Oissery, à cet endroit où la route est sur le point de se détourner brusquement pour laisser apercevoir le château. Encore un pas, et Jehan allait contempler son manoir, mais comme un avare qui veut ménager chacune de ses jouissances, il s'arrêta et, se tournant vers sa jeune épouse :

— Isabelle, lui dit-il, tu vas enfin le voir, ce beau château après la vue duquel tant je me chagrinais dans le palais de ton père. Noble châtelaine, jurez-moi de l'aimer, ce gentil manoir, autant que je l'aime moi-même.

Puis, sans attendre de réponse, il excite son cheval; celui-ci part, d'un premier bond franchit le tournant, d'un second se précipite vers le pont-levis. Le pont-levis s'abaisse avec fraças, la porte ogive s'ouvre, et devant Jehan se présente...

Pétronille !

A cette vue, Jehan reste atterré, un instant il crut au miracle : on y croyait encore en ce temps-là. C'est la pauvre âme de Pétronille qui vient se plaindre d'avoir sitôt été oubliée. Lui faut-il des messes ? Le chapelain du manoir en dira une chaque jour, et chaque jour le chevalier et sa nouvelle épouse iront prier pour celle qui n'est plus. Mais, non, c'est bien Pétronille, Pétronille vivante qui est là devant eux.

Avec étonnement elle regarde Jehan.

Il ne l'aime donc plus, qu'il ne se précipite pas dans ses bras ? Toujours, cependant, elle mérite son amour. Mais pourquoi n'a-t-il pas annoncé son arrivée ? Pour la surprendre, sans doute. On aime tant à causer une douce surprise à ceux qu'on aime ! Est-ce aussi pour la surprendre qu'il reste froid et muet devant elle ? Elle l'espère encore, car elle le désire tant ! Mais la vue d'Isabelle chevauchant à côté du sire d'Oissery lui cause une étrange émotion. Elle a compris. Le cœur d'une femme ne la trompe jamais. Un moment elle est émue. Elle va pleurer. Elle pleure. Pau-

vre fleur à peine encore ouverte à la lumière et dont les tendres et fraîches racines vont se dessécher avant que le souffle glacé de l'hiver ait passé sur elle.

Puis, reprenant courage et se tournant vers Jehan :

— Longue a été votre absence, messire, mais plus long mon amour et ma fidélité. Je vous aime encore, Jehan.

A ces mots, Isabelle pâlit. Elle aussi comprenait. Son père l'avait donc trompée. La femme de Jehan n'était pas morte ! Pétronille s'aperçut de la pâleur de la jeune femme, un sourire triste et doux illumina un instant son visage, comme un rayon de soleil à travers la pluie ; et, se tournant vers Isabelle, elle ajouta :

— Vous m'avez donc crue morte ? Pendant que vous l'aimiez là-bas, je l'aimais ici. Seigneur, mon Dieu ! puisse l'amour qui nous sépare toutes deux nous réunir pour la plus grande gloire de votre nom. Ma sœur, pour expier notre crime involontaire, dites, vous en sentez-vous le courage, suivez-moi dans un saint monastère du voisinage, et là, nous prierons Dieu pour lui.

Comme par un mouvement irrésistible, était-ce la grâce qui la poussait ? on le crut alors, on le nierait maintenant, Isabelle quitta la place qu'elle occupait près de Jehan, et, se jetant dans les bras de Pétronille :

— Pour l'épouser, dit-elle, je me suis faite chrétienne ; pour le quitter, il faut que je devienne plus que chrétienne, il faut que je te ressemble, ma sœur !

En achevant ces mots, Isabelle pressa étroitement Pétronille sur son cœur. Sainte et chaste fraternité dont les anges du ciel durent être émus. Et toutes deux elles restèrent quelques instants sans proférer un mot, et comme abîmées dans la prière et dans la douleur.

Isabelle la première rompit le silence.

— Où est-il, ma sœur, ce saint monastère où tu veux aller ? je suis prête à te suivre. Je ne franchirai pas le seuil de ce manoir : chacune de ses pierres me reprocherait ma faute.

— Pauvre sœur, répondit Pétronille, hâtons-nous et partons, avant que notre courage faiblisse.

Et toutes deux d'un triste et doux regard saluèrent Jehan sans oser lui adresser la parole, et elles partirent.

Le sire d'Oissery les laissa s'éloigner sans proférer non plus un mot. Puis, lorsqu'elles furent loin, mais bien loin, lorsqu'on pouvait encore les distinguer, mais que déjà les paroles n'arrivaient plus jusqu'à elles, il s'écria :

« Seigneur Dieu, sur cette terre nous vivrons séparés, car telle est votre loi ; mais puissions-nous au moins être réunis dans la mort, qu'un même tombeau nous renferme tous trois ! »

Et ce vœu du sire d'Oissery a été accompli, comme d'ailleurs vous pourrez le constater en lisant la charte par laquelle Pierre II, seigneur de Cussigny en Bourgogne, arrière-neveu et héritier de Jehan, consacra la somme de seize cents livres parisis, *mille sex centæ libræ parisienses*, à l'érection d'un monument et d'une chapelle en l'église d'Oissery pour la plus grande gloire de Dieu et en l'honneur du haut et puissant seigneur messire Jehan des Barres, et de hautes et puissantes dames, madame Pétronille et madame Isabelle. Ce monument existe encore. Bien des fois il excita mon étonnement, avant que j'eusse lu cette histoire que je viens de vous transmettre, et je suis sûr que si par hasard vous parcouriez l'église d'Oissery, il attirerait votre attention, et peut-être même votre admiration, tant il est orné de belles et curieuses sculptures.

LE PREMIER ORPHÉON SACRÉ en France.

Lettre au directeur du *Plain-Chant*.

Monsieur le directeur, je me trouve heureux d'être à même de vous donner quelques nouvelles qui pourront intéresser les lecteurs du PLAIN-CHANT et peut-être avoir par la suite une certaine influence qui ne sera pas entièrement inutile.

Vous savez combien, dans ma dernière brochure servant d'Introduction à mon *Traité critique du chant d'église*, j'ai recommandé la formation des associations du genre de celle dont je viens vous entretenir, et démontré en peu de mots le grand bien qu'elles pourraient produire, en réveillant dans le cœur des fidèles le goût du chant sacré qui, depuis si longtemps, s'y montre comme assoupi.

Eh bien ! je vous annonce que le premier *orphéon sacré* s'est formé, qu'il fonctionne et semble devoir prospérer. Voici quelques renseignements à ce sujet que je m'empresse de vous adresser :

Il y a trois semaines, à peu près, je reçus, de la part de la fabrique de Saint-Léger, l'invitation flatteuse de venir expertiser et inaugurer l'orgue nouvellement construit par M. Thebault, facteur à

Paris, pour l'église de Cognac. Cette inauguration a eu lieu le 1er mars dernier, devant une commission formée *ad hoc*, et un public d'élite.

La construction présentait des difficultés notables, car vous savez que les églises du style romano-ogival ne sont guère aptes à recevoir des orgues au fond de la nef, à cause de leur peu d'élévation. M. Abadie, l'habile architecte à qui l'on doit l'admirable restauration de l'édifice, trouva bientôt la vraie place : l'orgue s'élève aujourd'hui sur une belle et vaste tribune, derrière le maître-autel, encadrant, au moyen de deux tourelles très-élégantes et richement sculptées, une belle rosace qui verse à flots la lumière dans le vaste sanctuaire.

Le clavier, en console, se trouve au milieu et fait mouvoir un mécanisme croisé et oblique, convergeant en tous sens, avec une précision remarquable. Ainsi, l'organiste, de son siége élevé, ayant autour de lui son chœur bien groupé, peut parfaitement le diriger, tout en l'accompagnant.

A l'inauguration solennelle de l'orgue, il y a eu des intermèdes de chant. Je fus à la fois surpris et très-content de la composition de l'ORPHÉON SACRÉ de Saint-Léger. Comme sopranos et altos, j'ai compté une vingtaine de voix de jeunes filles de quatorze à dix-huit ans, soutenues par une douzaine de voix de garçons de l'âge de huit à douze ans; quant aux ténors et aux basses, j'ai trouvé dix voix à chaque partie. Je n'ai pu m'empêcher d'exprimer à M. l'archiprêtre de Cognac tout mon étonnement et toute ma satisfaction, car, à Paris même, nous n'avons pas de pareils éléments à notre disposition, et, je l'affirme, il en est de même dans toutes les églises de la capitale.

Mais, me direz-vous peut-être, cela doit être fort dispendieux? Je vous répondrai que, à l'exception de l'organiste, qui est en même temps maître de chapelle, et des quatre chantres, tous les autres chantent l'Office divin pour l'amour de la chose et uniquement en raison de leur goût musical.

Voilà le premier *orphéon sacré* formé en France! Nous avons l'espoir de voir bientôt surgir ailleurs de nouvelles créations du même genre. Maintenant, quelques mots sur l'exécution musicale de l'orphéon sacré de Cognac, dirigé par M. Mathieu, organiste et maître de chapelle, ancien élève de l'école du très-regrettable Niedermeyer.

Le premier morceau, qui était un *Ave Maria*, fut chanté par une jeune personne douée d'un magnifique soprano, sachant attaquer avec facilité, sûreté et justesse, les notes les plus périlleuses. Je regrette de ne pouvoir vous dire le nom du compositeur; ce doit être un maître habile, car son chant est fort bien coupé et surtout constamment animé du sentiment religieux.

Le deuxième morceau entendu a été un *Ave verum* adapté au célèbre air de Stradella *Pietà, Signor*, chanté par une voix d'alto d'une grande beauté, et l'on sait quel est l'effet de ces sortes de voix, lorsque, aux différentes qualités qui la rendent si admirable et si pénétrante, vient se joindre un sentiment de douce quiétude et de tendre piété.

Vienrent ensuite un *O salutaris*, chœur à quatre parties de M. Wakenthaler et un *Ave, Maria* de M. Reber, tous deux bien exécutés.

Je ne puis terminer ma lettre sans parler du goût particulier pour la musique qui semble distinguer les habitants de Cognac.

Outre l'*orphéon sacré*, création de M. l'abbé Pintanon, l'archiprêtre de la ville, il existe une société d'orphéon récemment formée et dirigée par M. Eutorpe, musicien très-habile qui promet bientôt à l'orphéon de Cognac sa place au soleil.

Je ne vous parle pas de deux fanfares de musique militaire dont l'une, que j'ai eu le plaisir d'entendre, peut passer pour être une des bonnes; de plus, une société philharmonique également bien constituée. Le jour de mon départ, ayant un trajet de quinze heures à faire pour regagner Paris, je m'assoupis en wagon et je rêvai qu'étant parvenu à réunir tous ces moyens, toutes ces sociétés, toutes ces bonnes volontés, toutes ces charmantes et fraîches voix, je me voyais entouré de plus de cent personnes pleines d'ardeur et d'enthousiasme pour la plus belle de toutes les musiques: la musique religieuse, et j'exécutais les compositions des grands maîtres d'autrefois, faisant sonner les fanfares stridentes, mêlées aux accords des voix, les harmonies de l'orgue à l'unisson grandiose de mille voix des fidèles; pendant que le curé, entouré de son clergé, s'unissait à moi, pour célébrer un gigantesque *Alleluia* à la louange de l'Eternel!

J'étais heureux, vous pouvez m'en croire, je sentais que cet enthousiasme avait fait vivre l'art de la musique religieuse depuis des siècles et que rien de ce qui est incontestablement beau ne peu être perdu.

La participation des fidèles aux chants de l'église catholique est la grande question de la *musique sacrée*, elle décidera de son avenir et tous les efforts portés sur un autre point sont des peines inutiles. Je vous annonce donc, pour l'un de prochains numéros, un travail sur les chants populaires de l'Eglise catholique, les seuls qui furen, jadis dans la bouche des fidèles, qui y sont encore et qui y *resteront toujours*.

Mais, hélas! je m'aperçois que je ne vous avais pas averti que j'étais réveillé depuis longtemps, que mon rêve s'est envolé au coup de sifflet de la

machine qui dévore l'espace; mais j'ai pour excuse qu'il fait bon causer avec vous.

Agréez, etc.

G. SCHMITT,
Organiste du grand orgue de Saint-Sulpice.

ANCIENS CANTIQUES ITALIENS

Publiés par le *Plain-Chant* avec paroles françaises.

Le goût que l'on montre en certaines églises de France pour ce qui offre un caceht d'ancienneté, et les éloges souvent mérités, que l'on a faits des pièces écrites en plain-chant, nous ont décidé à publier dans la musique annexée à notre feuille plusieurs *Cantiques* que l'on trouvera d'un genre tout différent des collections analogues publiées jusqu'ici. Nous donnons aujourd'hui les quatre premiers.

Ces cantiques sont, ainsi que ceux qui les suivront, disposés à quatre parties. Les mélodies qui en sont l'essence, et sur lesquelles repose tout l'édifice, remontent à une époque fort ancienne, à laquelle les chansons vulgaires différaient encore assez peu du plain-chant, parce que leur rhythme était faiblement marqué, quoique, plus ou moins bien réglé par la mesure des vers.

Dans le cours du XVIe siècle, ces mélodies, originaires du royaume de Naples, étaient déjà regardées comme *fort anciennes*. La faiblesse de leur rhythme avait l'avantage, lorsqu'elles étaient chantées par des assemblées nombreuses, de donner la facilité de se suivre les uns les autres, et les *tenues* ou les *points d'orgue* de la fin de chaque vers étaient comme un point de ralliement pour tout le monde.

Nous avons laissé subsister cet état de choses.

Quant à l'harmonie, nous n'avons pas voulu qu'elle fît une trop forte disparate avec l'époque à laquelle avait été conçue la mélodie. Toutefois, on n'a suivi cette règle que d'une manière raisonnable, et en s'attachant plutôt à la tournure et à la coutume générale, qu'aux détails. Autrefois il était reçu dans les compositions à quatre parties de n'accompagner les finales que de la quinte et de l'octave ; aujourd'hui l'on préfère la tierce à la quinte; pour éviter toute difficulté, l'on a écrit l'une et l'autre. C'était aussi alors l'usage de terminer les morceaux de mode mineur par la tierce majeure, mais comme il s'agit ici de pièces à strophes et que la présence de la tierce majeure ne doit avoir lieu qu'à la dernière, on ne l'a pas indiquée et l'on en a laissé le soin à l'accompagnateur.

Dans la notation, l'ancien usage de ne jamais mettre d'accident à la clef, si ce n'est le premier bémol, a été conservé. Les mouvements ont été marqués par le numéro du *Métronome* qui du reste représente ici plutôt un conseil qu'une règle absolue. On n'a pas indiqué de nuances, d'abord parce qu'elles ne se prescrivaient pas aux temps où ces compositions ont été conçues, ensuite parce que, dans une pareille musique destinée à un grand nombre de voix, il est préférable de conserver constamment un ton ferme et soutenu.

A la rigueur, il serait moins nécessaire de maintenir une mesure absolument exacte, et les morceaux de ce genre se prêtent à un peu de retard, et à un peu de précipitation, ainsi qu'on le remarquait il y a un instant. C'est même par cette raison que la partie destinée à l'instrument d'accompagnement a été le plus souvent traitée, comme n'ayant d'autre objet que de doubler et suivre le chant.

L'ensemble des quatre parties vocales constitue toujours une harmonie régulière sans le secours de l'instrument; la partie supérieure étant la mélodie originale, il est évident qu'elle peut marcher seule, avec ou sans accompagnement, et c'est ainsi qu'elle a été employée dans son origine.

Les paroles, soit tirées d'anciens cantiques, soit traduites des cantiques originaux composés en italien, soit enfin absolument nouvelles, ont été adaptées à la musique avec les précautions nécessaires, et ont reçu l'approbation de l'autorité ecclésiastique.

A. de L.

HARMONISATION
et Accompagnement du Plain-Chant.

(Suite et fin. *V.* plus haut, col. 46.)

Est-il vrai que les altérations de la tonalité du plain-chant, dans l'harmonisation et l'accompagnement dont il est l'objet, soient nécessitées par l'accoutumance de nos oreilles à la tonalité moderne? J'ai déjà réfuté cette prétendue nécessité par des considérations qui semblent péremptoires, et sur lesquelles je ne reviendrai pas. Il en est une, sur laquelle je n'ai fait que passer, et qui suffirait, à elle seule, pour trancher la question ; je veux dire celle tirée du fait même de l'harmonisation et de l'accompagnement du chant grégorien, tel qu'il s'est produit dans plusieurs églises, grandes ou petites, où l'on a voulu sérieusement l'introduire et le pratiquer, pur et sans mélange des in

fluences de la tonalité moderne. D'abord, ce système, tout nouveau, a causé plus de surprise que de sympathie, et cela devait être, comme il arrive toujours pour les changements de régime; la nature humaine est ainsi faite, et l'on ne saurait la changer. Mais, peu à peu, on s'y est habitué, et ce système d'harmonie qui, dans le principe, avait paru quelque peu étrange et barbare même, on l'a jugé ensuite convenable, digne du culte divin, et l'on a fini par le trouver beau et de beaucoup préférable au système opposé. Sans parler ici des nombreuses et remarquables expériences qu'il m'a été donné d'en faire, je citerai celle qui a eu lieu à Paris, dans l'église paroissiale de Saint-Louis-d'Antin, pendant que M. Niedermeyer en dirigeait le chant, et, à Lyon, dans l'église Saint-Bonaventure, lorsque M. l'abbé Neyrat a voulu y introduire l'accompagnement pur et simple des mélodies liturgiques, d'après les principes sévères de leur tonalité. Et qu'on ne dise pas que certains modes, que certaines cadences du chant grégorien résistent absolument à une bonne harmonie, à des accords supportables. Ce n'est plus qu'un vain prétexte, depuis que, grâce aux travaux et aux publications de plusieurs musicographes éminents, il existe pour tous les passages de cette nature, des formules harmoniques toutes faites, qui sauvegardent la tonalité grégorienne de toute atteinte profane, et qui, en outre, sont intrinsèquement du plus heureux effet. Voilà des faits patents, incontestables, et nul n'ignore qu'on n'argumente pas contre les faits.

Elle n'est donc point ni aussi dure, ni aussi monotone, ni aussi difficile à pratiquer que certains veulent bien le dire, cette harmonie originale qui dérive du plain-chant; elle est, au contraire, dans nos temples chrétiens, plus sereine, plus variée que ne saurait y être la musique moderne, lorsqu'on l'emploie habilement avec toutes les ressources et les combinaisons dont elle est susceptible. Sans doute, on n'obtient un tel résultat que par un assez long exercice; mais, en est-il un seul qu'on obtienne autrement dans toutes les choses qui tiennent à la culture des sciences et des arts?

Maintenant, pour répondre à la seconde objection tirée de l'exemple de Palestrina, nous allons examiner si les œuvres de ce grand compositeur peuvent être proposées comme un véritable modèle de l'harmonisation rigoureuse du plain-chant. D'abord, il va sans dire que nous ne saurions, sous aucun prétexte, mettre en cause le génie de cet illustre compositeur, ni son caractère religieux, beaucoup plus accusé dans ses œuvres immortelles que dans la plupart de celles qui se sont produites depuis, ni les beaux et puissants effets qu'on y découvre, à mesure qu'on s'en pénètre et qu'on les approfondit. Tout cela étant hors de cause, il s'agit de savoir si l'on est fondé à signaler son harmonie comme le véritable type de l'harmonie du chant grégorien. Je ne le pense pas, et voici mes raisons :

Il importe, avant tout, de faire observer que les compositions de ce maître étaient de la vraie musique pour le temps où il écrivait. C'est ainsi qu'il les considérait lui-même avec ses contemporains. C'était la musique, et non le plain-chant, qui était en cause, lorsque la commission du concile de Trente demanda une messe qui offrît un caractère religieux, et dans laquelle, surtout, les paroles du texte liturgique fussent respectées et nettement exprimées. En écrivant, dans ces deux conditions, sa célèbre messe dite du pape Marcel, Palestrina voulait préserver la musique, et rien que la musique, de l'interdit dont elle était menacée par les Pères du concile, et ce fut bien, en effet, la musique que ceux-ci entendirent maintenir, en considération de cette messe palestrienne qui avait enlevé tous les suffrages. En effet, si, faisant, pour un moment, abstraction du milieu musical où nous vivons aujourd'hui, nous nous reportons à cette époque déjà si éloignée de nous, nous comprendrons aisément que notre tonalité moderne n'existant pas encore, il y avait une grande hardiesse à employer certains accords dissonants ou altérés, certaines modulations fréquentes du ton d'*ut* à son relatif *sol*, au moyen du *fa* dièse, pour ne parler que de ce genre de licences qu'on remarque jusque dans la célèbre messe du pape Marcel. De telles libertés, survenues jusque-là, accusaient, dans le style de Palestrina, une déviation sensible de la tonalité ecclésiastique et une évolution non douteuse vers un nouveau système musical, vaguement articulé, il est vrai, mais déjà bien distinct du système grégorien; elles posaient, par conséquent, celui qui les prenait, plutôt en novateur qu'en observateur fidèle de l'antique tonalité. Ce n'est donc point dans de semblables compositions d'un caractère évidemment transitoire [1], qu'il faut aller chercher les jeunes formules de l'harmonisation et de l'accompagnement du plain-chant, c'est dans l'essence même de sa constitution qu'il faut les découvrir. Or rien de plus clair que ces éléments constitutifs de la tonalité grégorienne, et rien de plus clair aussi que l'harmonie qui en découle. Les règles

1 On peut dire, en effet, que ce style mixte de Palestrina a servi de transition de la tonalité grégorienne à la tonalité moderne, comme en architecture le style flamboyant a servi de transition du gothique à la renaissance.

qui en déterminent l'emploi avaient déjà été lumineusement exposées durant le XIII[e] siècle, par Philippe de Vitry, évêque de Meaux, et elles n'ont pas changé depuis, au moins notablement. Je les ai reproduites ailleurs, dans mon Dictionnaire d'Esthétique, article *Harmonie* (note 348). Qu'il me suffise de rappeler ici que cette harmonie n'admet ainsi que le plain-chant qui la détermine, les *si* bémolisés et (fort rarement) les *fa* diésés, que pour éviter les fausses relations du triton. Elle admet, d'ailleurs, généralement tous les accords, à leur état naturel, tels qu'ils sont fournis par les notes de chaque mode, sans distinction de majeur ou de mineur, de tonique ou de dominante, dans l'acception musicale qu'on donne à ces mots. En effet, ces accords ainsi employés ne sauraient altérer en rien le caractère du plain-chant. Bien plus, ils l'embellissent et lui prêtent un charme particulier, en même temps qu'ils en font ressortir la vraie tonalité [1].

L'abbé Jouve.

ADOPTION D'UN NOUVEAU DIAPASON en Angleterre.

Quelques-uns de nos lecteurs savent sans doute qu'en ces derniers temps, on s'est aperçu en France que le ton habituel qui sert pour la détermination du degré tonique des instruments à son fixe avait beaucoup varié, et qu'il en était résulté d'assez graves inconvénients. En conséquence, on a cherché à y remédier en adoptant un ton dont le nombre de vibrations serait bien déterminé, et qui servirait à l'avenir pour l'accord des orchestres. Plusieurs écrits ont été publiés à cette occasion avant et après la détermination prise, laquelle a paru inutile aux uns, insignifiante aux autres, et à quelques-uns puérile et ridicule. Le rédacteur en chef du Plain-chant a publié sur ce sujet une série d'articles dans la *Gazette musicale de Paris*, (année 1859). Ces articles ont ensuite été imprimés séparément, et forment une brochure intitulée : *De l'unité tonique et de la fixation d'un diapason universel*, Paris 1859, in-8 [2]. On leur a ensuite donné pour supplément des *Notes additionnelles*, publiées à la fin de la même année et l'on se propose d'imprimer prochainement de *nouvelles notes*, que cette fois l'on appellera *complémentaires* et où le sujet annoncé dans le titre de cet article sera succinctement traité.

En attendant, nous ne saurions mieux faire que de reproduire un article de *l'Ami de la Religion*, du 16 mai dernier où le fait de l'adoption à Londres du diapason proposé par notre ami, M. Aristide Cavaillé-Coll, à l'époque même à laquelle paraissaient les *Notes additionnelles* se trouve fort bien exposé par un écrivain qui a étudié avec soin la question et qui la fera parfaitement comprendre à nos lecteurs. Voici comment s'exprime M. l'abbé Lamazou.

L'Angleterre vient de rendre un hommage significatif au premier de nos facteurs d'orgues de France, qui est en même temps un savant distingué. Elle a voulu, elle aussi, avoir un diapason normal; mais, au lieu d'adopter le diapason normal officiel de France, dont l'application a soulevé les objections les plus sérieuses, elle a donné à cette question une solution parfaitement conforme aux intérêts de l'art et de la facture instrumentale, en adoptant à l'unanimité le diapason normal proposé par M. Cavaillé-Coll, de Paris.

On reconnaît là l'esprit pratique d'un peuple qui sait résister aux caprices de l'imagination et prendre chez ses voisins les idées les plus logiques et les plus sensées.

La *Society of Arts* et la *Royal Society of Musicians* ont récemment adopté pour diapason normal l'ut de 528 *vibrations* par seconde, ayant pour base l'ut de 32 pieds, égal à 33 *vibrations*, et dont le la du diapason tempéré correspond à 888 *vibrations*.

Dans un remarquable article inséré dans l'*Ami de la Religion* du 5 février 1859, M. Cavaillé-Coll discutant au point de vue théorique et pratique les différentes solutions mises en avant, surtout celle de la commission officielle nommée par le gouvernement français, signalait les nombreux inconvénients qui devaient les faire repousser; proposait son diapason de 888 *vibrations* par seconde comme le seul à la fois vraiment rationnel et pratique. Il démontrait victorieusement que ce diapason, tenant le milieu entre les différents diapasons de l'Europe, avait l'inappréciable avantage de régulariser sans aucune perturbation la tonalité des voix et celle des instruments. Les savants et les artistes anglais ont été frappés de l'excellence et de la simplicité de la solution de

---

[1] Voir, à l'appui des considérations qui précèdent et pour plus de détails, l'excellent *Traité d'accompagnement du Plain-Chant*, par MM. d'Ortigue et Niedermeyer; la Dissertation de M. Fétis, sur l'emploi du demi-ton, publiée dans le premier volume de la *Revue de Musique religieuse*, année 1845, et surtout les deux articles que le directeur lui-même de cette savante Revue, M. Danjou, a donnés sur l'accompagnement du plain-chant, dans les 3[e] et 4[e] volumes; années 1837 et 1848. (*Note de M. l'abbé Jouve*).

[2] Il en reste seulement quelques exemplaires que l'on trouve au bureau du *Plain-Chant*, chez Repos, rue Bonaparte, 70.

notre célèbre facteur d'orgues; après un mûr examen, ils ont définitivement adopté son diapason comme le diapason normal de l'Angleterre.

Les amis de l'art et de la science, le clergé et tous ceux qu'intéressent le chant et la musique nous sauront gré de reproduire la conclusion de l'article que publia M. Cavaillé-Coll pour expliquer les avantages de son diapason moyen de 888 *vibrations* par seconde, qui vient d'être adopté par nos voisins.

Ce nombre *de* 888 *vibrations*, qui se trouve de 8 vibrations plus élevé que le *la* normal du congrès de Stuttgard, et de 8 vibrations plus bas que le diapason de l'Opéra de Paris, aurait, suivant nous, le mérite, s'il était adopté, de concilier les exigences de la science physique et les besoins de l'art musical. Le rapport du *la* tempéré de 888 v. correspond au *la* géométrique de 880 v., et donne à l'*ut* grave de 32 pieds 33 v. par seconde, au lieu de 32 v. proposé par le physicien Chladni au commencement de ce siècle; de cette manière, la progression des nombres de vibrations relatifs aux sons des différentes octaves s'établirait ainsi :

$$\overline{\overline{UT}} : \overline{UT} : UT\,1 : UT\,2 : UT\,3 : LA.\ 5/8 : LA\ \sqrt[12]{2^9}$$
$$33 : 66 : 132 : 264 : 528 : 880 : 888 = \text{Diapason}$$

Ces nombres entiers, qui sont faciles à retenir, et qui ont déjà été adoptés par M. Pouillet dans ses derniers ouvrages et par d'autres physiciens, auraient le double avantage de consacrer la tonalité moderne et de faire cesser la différence notable qui existe entre le ton des physiciens et celui des musiciens.

Ce rapprochement de l'art et de la science serait, suivant nous, la plus sûre garantie pour l'adoption de la mesure et pour la conservation du diapason du XIX[e] siècle [1].

Convaincus de la supériorité de ce diapason, les Anglais ont fait fabriquer en grande quantité et avec beaucoup de soin de petites boîtes contenant deux diapasons en acier poli, dont l'un donne l'UT de 528 *vibrations*, et l'autre, le LA tempéré de 888.

Il est fort à craindre que le diapason normal d'Angleterre ne l'emporte sur le diapason normal de France, et ne devienne dans peu de temps le diapason universel.

P. LAMAZOU.

A ceci nous n'ajouterons qu'un mot, c'est que l'adoption du diapason *Cavaillé* devenu déjà le diapason *anglais* n'est *à craindre* que pour la *commission française*, qui sans doute avec de bonnes intentions, mais aussi par des motifs qu'il n'est pas question d'examiner ici, a pris un parti fait pour la couvrir, en définitif, de ridicule et de confusion. Tous ceux qui ne faisaient point partie de la majorité de ladite commission, bien loin de *craindre* que le diapason français prétendu *normal* soit rejeté partout ailleurs qu'en France, appellent cette mesure de tous leurs vœux.

[1] *De la Détermination du ton normal, ou du Diapason pour l'accord des instruments de musique*, par Aristide CAVAILLÉ-COLL, facteur de grandes orgues, auteur des orgues de la basilique de Saint-Denis, des églises de la Madeleine, de Saint-Vincent-de-Paul, etc.

Bulletin bibliographique et Musicographique [1].

I. **Le Plain-Chant, son exécution**. A MM. les membres du congrès pour la restauration du plain-chant, par l'abbé GONTIER, chanoine titulaire de la cathédrale du Mans. — Le Mans, 1860, imprimerie Monnoyer. Grand in-8° de 48 pages.

M. l'abbé Gontier se demande ce que c'est que le plain-chant? Grande question, ajoute-t-il, que nous nous sommes posée souvent et à laquelle nous avons longtemps cherché une réponse satisfaisante. Il faut croire que M. Gontier n'a pas encore assez cherché ou bien qu'il n'a pas cherché là où il fallait, car il aurait trouvé dans beaucoup de livres non-seulement des définitions aussi satisfaisantes que la sienne, qui du reste est à certaines expressions près une de celles qui se trouvent partout, mais beaucoup de considérations qui supposent la question examinée à des points de vue différents du sien, sans être de moindre conséquence.

Après quelques idées générales, M. l'abbé Gontier traite 1° de la nature du plain-chant; 2° de son rhythme; 3° de sa tonalité; 4° de ses modes. Dans l'impossibilité de dire dans un article de bulletin, même une très-petite partie de ce que nous aurions à dire sur les opinions émises par M. Gontier, nous aimons mieux n'entamer pour le moment aucun des sujets qu'il y aurait lieu de traiter, mais qui pourraient à peine être abordés. Nous avons dit que notre *Bulletin* ne serait point une arène destinée à la discussion; nous nous contenterons le plus souvent de l'indication du contenu; c'est là ce que nos lecteurs ont besoin de connaître; ils vont ensuite s'éclairer eux-mêmes par la lecture du livre et nous n'avons aucun droit de leur en vouloir s'ils cassent les appréciations que nous leur soumettons. Ainsi quand nous dirons ici que plusieurs des opinions de M. l'abbé Gontier sont loin de nous paraître toujours incontestables, que les autorités peu nombreuses citées par lui, n'ont pas toujours autant de valeur, ni l'espèce de valeur qu'il leur suppose, et que d'autres citations auraient pu n'être pas oubliées; enfin si nous ajoutons que cet opuscule semble écrit avec une certaine intention de produire de l'effet par des moyens que la fausse direction prise de notre temps par beaucoup d'esprits a pu mettre à la mode, sans pour cela lui donner plus de valeur véritable, il se pourra que ce jugement paraisse un peu sévère; il le semblerait moins si nous pouvions le motiver, ce qui arrivera sans doute en d'autres occasions.

M. l'abbé Gontier est auteur d'une *Méthode raisonnée de plain-chant* où sans doute il a exposé et développé des principes analogues à ceux dont nous parlons ici et sur lesquels nous promettons de revenir.

II. **Mémoire pour le nouveau chant liturgique de Toulouse**, par ALOYS KUNC, maître de chapelle de la métropole d'Auch; Auch, 10 octobre 1860, imprimerie et lithographie Félix Foix, in-8° de 22 pages, avec deux pages de plain-chant.

Ce travail est une réponse à une brochure de

1. Tous les ouvrages annoncés dans le *Bulletin bibliographique* se trouvent chez Repos, rue Bonaparte, 70, au même prix que chez les éditeurs.

M. l'abbé Féral, ancien curé de Launaguet, et membre de la commission de chant de Toulouse. M. Aloys Kunc s'est trouvé blessé de quelques expressions de M. Féral, concernant un Mémoire adressé par lui en manuscrit à M. l'archevêque de Toulouse, au sujet d'une nouvelle édition des livres de chant qui se préparait pour l'usage de ce diocèse. En conséquence, il a cru devoir faire appel au public et mettre au jour ce mémoire. Comme je n'ai pas lu la brochure de M. Féral, je ne puis rien dire par moi-même des difficultés élevées en cette circonstance; aussi me bornerai-je à donner une idée succincte du mémoire de M. Kunc.

En substituant l'office romain à celui dont se servait depuis un siècle le diocèse de Toulouse, la commission nommée à cet effet a eu l'idée bizarre de conserver le chant en usage, en y adaptant les paroles de l'Eglise romaine. Je ne veux point, quant à présent, dire toute ma pensée à ce sujet, parce que je serais entraîné trop loin. M. Kunc exprime la sienne en remarquant d'abord qu'il y a deux points à examiner dans le système adopté par la commission toulousaine : 1° les raisons générales sur lesquelles il peut s'appuyer; 2° la méthode suivie pour adapter le chant toulousain au texte de la liturgie romaine.

Sur le premier point, l'auteur pense que la commission n'a pu être déterminée que par trois motifs, savoir: la beauté du chant toulousain, supérieur dans ses idées au chant romain, les habitudes musicales du diocèse et enfin la liberté laissée à cet égard par le souverain pontife.

Pour combattre l'idée de la supériorité du chant toulousain, M. Kunc invoque l'autorité de Poisson, de Choron, de M. Fétis, de M. Nisard, de M. Danjou, et enfin la mienne. Il faut cependant dire que tous les écrivains cités ici se sont exprimés d'une manière générale et que s'ils eussent eu à développer leurs idées sur ce sujet, il n'en serait sans doute pas résulté une conclusion aussi absolue. Au moment surtout de prendre une décision aussi importante que la substitution d'un chant à un autre, ils auraient eu bien des remarques à faire et bien des détails à considérer.

Le fait est si vrai que l'auteur du Mémoire qui nous occupe est obligé d'avouer que les plains-chants composés au XVIIIe siècle *ne sont pas tous mauvais* et qu'il y en a de *réellement beaux et dignes d'être conservés parmi ceux qui faisaient partie de l'ancienne liturgie* GALLO-ROMAINE. Il cite alors en leur faveur M. Danjou, dont l'instant d'auparavant il invoquait l'autorité contre eux et le père Anselme Schubiger qui dit, en effet, à cette occasion, des choses fort raisonnables. M. Kunc aurait pu également me citer sans pour cela me mettre, je crois, en contradiction avec moi-même, non plus que les précédents écrivains.

Il pense qu'en tout cas plusieurs pièces du plain-chant toulousain pouvaient continuer à faire partie du propre du diocèse, ainsi qu'on a fait à Metz en adoptant les livres du chant romain, publiés par M. Repos.

Au second point de vue, c'est-à-dire quant à la manière dont la commission a rajusté les mélodies locales au texte romain, l'auteur du Mémoire s'en montre fort mécontent; il lui est impossible, dit-il, de ne point laisser échapper de sa poitrine le cri d'une énergique protestation. « Quels ravages dans le chant de la liturgie! quelles imitations! quel arbitraire! quelle déplorable et fâcheuse entreprise! On veut conserver le chant de Toulouse, mais au lieu de tenir parole, on en fabrique littéralement un autre qui ne sera ni romain ni toulousain. »

Viennent alors quelques exemples à l'appui, et il faut avouer qu'ils donneraient une opinion assez peu favorable du travail de la commission. Je n'ose me décider sur ces simples fragments, n'ayant sous les yeux ni le travail de la commission ni la brochure dans laquelle M. l'abbé Féral répond à M. Aloys Kunc, mais je ne puis que m'étonner fort en entendant dire qu'aux yeux ou, pour mieux dire, aux oreilles de la commission toulousaine, les *périélèses* renferment *quelquefois une idée, une étincelle de génie;* quoique le *génie* puisse pénétrer partout, il faut avouer que les pays de la périélèse et de la diaptose ne sont pas habituellement ceux qu'il fréquente. En somme, je dois dire que la pensée d'une adaptation des paroles romaines à n'importe lequel de nos plains-chants diocésains me semblera toujours une pensée plutôt malheureuse que bien inspirée.

A. DE L.

III. **Raison du chant gallican conservé à Toulouse et appréciation des différents plains-chants,** par un membre de la commission ecclésiastique du diocèse. Toulouse, 1860; imprimerie de A. Chauvin, in-8° de 72 pages, plus deux pages lithographiées.

Je témoignais il y a un instant le regret de ne point connaître le livre où M. l'abbé Féral prend la défense du chant de Toulouse et de son adaptation aux paroles romaines; je n'ai pu encore réussir à me le procurer, seulement j'ai reçu l'opuscule dont on vient de lire le titre et qui me paraît conçu dans le même sens.

L'ouvrage ne porte point de nom d'auteur, mais il est signé CARIBEN P. D. Avant de donner le sommaire des idées de M. Cariben, ce sera faire plaisir aux lecteurs d'offrir un échantillon de son style qui répand sur toute sa brochure une certaine teinte de gaieté et met l'expression au niveau de la pensée. « N'allez pas croire, dit-il, qu'en répondant au Mémoire de M. Kunc, je veuille me donner pour un Achile sortant de sa tente, et de son épée terrassant les Troyens, ou que je vienne faire entendre aux flots courroucés le terrible *Quos ego* de Neptune; je n'ai pas tant d'outre-cuidance. Non, sans sortir de mes goûts, fort débonnairement, comme qui converse, je ferai un ensemble de toutes les raisons qu'on allègue en faveur du plain-chant romain, je les combattrai par d'autres raisons qui militent en faveur du chant toulousain; et si l'on veut on adoptera mes conclusions. Votre erreur serait grande, si vous vous attendiez à trouver une réponse saupoudrée de sel attique et exquise d'urbanité française... »

La vérité est que ce n'est pas sous ce dernier point que l'on peut reprocher à M. Cariben de n'avoir pas tenu parole. Malheureusement pour sa brochure, on aura de tout autres critiques à en faire, et d'abord on se plaindra bien certainement de la légèreté avec laquelle il s'exprime et de l'impardonnable inexactitude de ses assertions. Or, cette inexactitude s'étend aussi bien au passé qu'au présent. Je ne m'attacherai point à relever les erreurs innombrables dans lesquelles elle entraîne M. Cariben. Il en est cependant une qu'il faut bien signaler; elle est sans doute de bonne foi, mais n'en est pour cela que plus étrange. Notre auteur distingue deux sortes de plains-chants: le plain-chant romain qu'il appelle *grégorien*, et le plain-chant toulousain qu'il nomme *gallican*. Or, chacun sait à quel point le chant usité à Toulouse peut mériter ce nom; il n'est autre que le chant de Paris tel qu'il a été adopté au siècle passé, et s'il s'y trouve quelques pièces d'origine gallicane, ce ne sont assurément pas les plus nombreuses. A l'égard de leur mérite intrinsèque et de leur véritable provenance, c'est une question qu'il n'y a pas lieu de discuter ici, et il est fâcheux que M. Cariben ne justifie par aucune preuve ce titre de *gallican* qui serait d'ailleurs si honorable.

Dans les vingt paragraphes de son opuscule, M. Cariben cherche à prouver les points suivants: 1° Le chant de saint Grégoire est perdu et ne se retrouve pas dans les manuscrits; 2° le plain-chant romain a subi plusieurs variations; 3° il manque de gravité; 4° comment il faut entendre la prescription liturgique de chanter le romain dans les offices; 5° pourquoi M. Mioland a permis que l'on mît le chant *gallican* sur les paroles romaines, et si c'est là une anomalie; 6° M. Cariben parle de la commission de Toulouse et de ce qu'elle s'est proposé; 7° il annonce un *Examen des différentes éditions*, en nous prévenant qu'il connaît tout ce qui a été publié au sujet du plain-chant; 8° et 9° il parle ensuite très-vaguement du caractère des chants neumatiques et de l'édition rémo-cambraisienne; 10° de l'édition de Lambillotte; 11° de ce qu'il nomme les éditions *syllabiques* qui ne sont syllabiques que comme toutes les autres, mais qui sont moins chargées de notes; 12° il continue ce même sujet et attaque assez vertement le plain-chant romain en général; 13° il s'efforce de donner à son opinion l'appui de Baini et d'autres écrivains; 14° il défend l'expression dans le chant;

15° il donne les motifs qui ont décidé la commission de Toulouse; 16° il avoue que la commission a tout simplement cherché à conserver le plain-chant parisien. Ce paragraphe porte le titre tout à fait étrange que voici : « Le chant toulousain sur texte romain n'est point calqué sur le chant qui était sur le texte gallican. » 17° Regrets de ne pouvoir conserver, en leur adaptant les paroles romaines, plusieurs morceaux de chant parisien; 18° il attaque M. Aloys Kunc, auquel il serait, dit-il, bien facile de répondre; 19° le plain-chant parisien qu'on a imité à Toulouse n'est pas si mal fait qu'on le dit; 20° enfin, M. Cariben rapporte plusieurs approbations du plain-chant toulousain, adopté au siècle passé et donne des larmes à la liturgie en usage dans le diocèse et qui doit avoir disparu à partir du 1er janvier de cette année.

Il faut bien avouer que si la défense que fait M. Cariben de l'ancien chant de Toulouse, ou pour mieux dire de Paris, n'est pas toujours bien motivée, ses attaques contre le chant romain et plusieurs des éditions que l'on en a faites ne sont pas toujours dépourvues de fondement; il le trouve *catafalcal* sans songer que c'est surtout la manière de le chanter qu'il accuse ici, et que cette qualification, assez peu convenable, pourrait fort bien dans le sens qu'il lui donne s'appliquer également au chant toulousain.

M. Cariben devrait aussi prendre garde, quand il veut entrer dans les domaines de l'érudition musicale, à ne pas se hasarder sans avoir fait les vérifications nécessaires; il ne regarderait pas alors comme un auteur vivant Baini, qui est mort en 1844, et ne citerait pas comme appartenant au XIe siècle Alfieri qui vit peut-être encore; il ne défigurerait pas les noms propres, surtout lorsqu'ils sont aussi connus que ceux de Nivers, et de Le Beufs en les écrivant *Nivert* et *Lebœuf;* enfin il ne ferait pas un *abbé* de M. Félix Clément qui n'a jamais été dans les ordres et a, une femme et des enfants.

NOUVELLES.

On nous écrit de Cognac :

L'inauguration de nos belles orgues de Saint-Léger, si impatiemment attendue, a eu lieu mercredi, 1er mai, au milieu d'une assistance d'élite. La cérémonie, précédée de la bénédiction solennelle de l'instrument, a été simple et grande tout à la fois; l'empressement des catholiques et des protestants, leurs frères bien-aimés, a prouvé une fois de plus que la musique sacrée aura, toujours et partout, le don d'attirer les cœurs et d'éveiller les sentiments religieux.

Quoi de plus beau, en effet, que les mille voix de l'orgue! de ce roi des instruments, créé tout exprès pour chanter les louanges du Seigneur; que de force, de grâce et de douceur! désormais nos offices auront la splendeur qui convient à la majesté de Dieu et à l'importance de notre belle église. Nous ajouterons même cette réflexion, qui est celle de tout le monde : au point où nous en étions arrivés de nos imposantes cérémonies, l'orgue était devenu une nécessité de premier ordre; honneur donc à tous ceux qui ont conçu et amené à bien cette religieuse pensée.

Pendant deux heures l'habile artiste, choisi par MM. de la fabrique, pour essayer et tenir l'orgue, nous a touchés et ravis. La réputation de M. Schmitt, organiste de Saint-Sulpice, était bien venue jusqu'à nous, mais nous n'aurions pu nous imaginer la hauteur, la variété, l'étendue de son talent : que de poésie, que de sentiment, que d'âme dans ces mille combinaisons de notes harmoniques.... c'est toute une langue pleine de magnificence et d'entraînement.

Après une courte allocution de M. l'archiprêtre, on a fait une quête pour couvrir en partie les frais nécessités par cette inauguration; cette quête, nous assure-t-on, a été, comme toujours, digne de la générosité des habitants de Cognac. Le *Salut* a été admirablement chanté et accompagné; les morceaux étaient de bon goût, les solistes ont été admirables de sûreté et d'entrain, M. Schmitt en était émerveillé et l'a exprimé à différentes reprises, c'est un honneur dont ces demoiselles ont le droit d'être fières.

Cet orgue, construit par M. Thébaut, facteur d'orgues à Paris, et mis en harmonie par M. Guadadin, artiste éminent, a été reçu à l'unanimité par la commission d'examen. Ce travail est vraiment achevé; en le répétant, nous sommes heureux de payer à ces Messieurs, au nom de la ville, notre tribut de reconnaissance et d'admiration.

(*Article communiqué.*)

— La *Gazette musicale de Barcelone* rapporte qu'à la procession de Saint-Jaime et de la Congrégation du *Saint-Christ* qui a eu lieu dans la seconde semaine de mars, un chœur composé de plus de trente professeurs et amateurs chantait de temps à autre et sans aucun accompagnement un *Miserere* à trois voix, d'un maître espagnol nommé Manent, qui passe pour le plus habile compositeur de l'Estrémadure. L'effet a été magnifique et eût été encore plus brillant, si la musique militaire placée derrière les chanteurs n'eût cessé, durant tout le parcours de la procession, de jouer deux morceaux toujours les mêmes, en les commençant avant que le chœur eût achevé, le chef de musique n'ayant tenu aucun compte des avertissements qui lui étaient donnés à cet égard. On avait entonné le *Miserere* devant le palais épiscopal, et à peine commencé, il fallut l'interrompre pour laisser la parole à la grosse caisse et aux cymbales, et ensuite le reprendre. Malheureusement ce n'est pas seulement à Barcelone qu'ont lieu de pareilles indécences.

— Dans la même ville, le jeudi de la semaine sainte, on a exécuté, à l'église de la *Merced*, une messe à deux chœur d'Andrevì; à l'office du soir, des *Lamentations* de M. Calvo Puig, et plus tard différents morceaux d'auteurs classiques. La *Gazette musicale barcelonaise* félicite M. Puig, maître de chapelle de la Merced, de remettre ainsi en honneur la bonne musique, et nous joignons de bon cœur nos félicitations aux siennes, surtout quand nous le voyons chercher à remettre en honneur la musique d'un compositeur tel qu'Andrevì, mort à Paris organiste d'une petite église d'un de nos faubourgs.

— Dans une réunion artistique assemblée à Madrid, chez M. Rivadeneira, M. Joseph Gil y Navarro a exposé un *Nouveau Système de Notation musicale* dont il est auteur. Ce système amène la suppression des dièses, des bécarres et des clefs; la réduction des tons, des mesures et des figures de la notation actuelle; il présente, dit-on, une telle clarté, se comprend si aisément et résout si complétement tous les problèmes et toutes les difficultés qui pourraient lui être opposées, qu'il a mérité l'approbation générale (de l'assemblée qui en a entendu l'exposition). Il faut attendre, car beaucoup de semblables projets de réformes, fort approuvés au premier abord, n'ont pas eu le moindre succès.

— On parle beaucoup en Belgique d'une *Messe solennelle,* composée récemment par M. Pierre Benoist, grand prix du Conservatoire de Bruxelles, dont M. Fétis, dans un rapport spécial sur cet ouvrage, fait un grand éloge. « Ce qui frappe au premier abord dans l'examen de la partition de M. Pierre Benoist, dit M. Fétis, c'est précisément l'accord du style avec l'objet religieux de son œuvre. Ce style est grave, mais ce n'est pas à dire que ce soit celui de la musique d'église des maîtres qui ont écrit dans la seconde moitié du XVe siècle ni dans la première du XVIe, car le jeune artiste marche dans une voie qui est la sienne. Il use des ressources de l'instrumentation, mais il n'en abuse pas. Il en fait un accompagnement des voix et non une symphonie luttant avec celles-ci. Il ne craint pas de faire taire tout son orchestre pour laisser à découvert l'intérêt sentimental qu'il a pu mettre dans l'expression du texte sacré par les ressources vocales, etc., etc. »

— Nous recommandons d'une manière particulière les ouvrages de M. Schmitt annoncés sur la dernière page du journal.

Les Abonnés à la 2me année du PLAIN-CHANT sont priés d'envoyer un bon sur la poste à l'ordre de E. Repos, 70, rue Bonaparte; où l'on trouve quelques exemplaires du *texte* et de la *musique* de la 1re année.—Son catalogue se distribue gratis.

E. REPOS, *Libraire-Éditeur responsable.*

PARIS. — IMPRIMÉ CHEZ BONAVENTURE ET DUCESSOIS, 55, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS.

— DEUXIÈME ANNÉE. — JUIN 1861, N° 6. —

LE PLAIN-CHANT

REVUE MENSUELLE

DE MUSIQUE SACRÉE, ANCIENNE ET MODERNE

ET D'ÉDUCATION MUSICALE

PRIX DE L'ABONNEMENT PAR AN, DE JANVIER 1861 :

FRANCE : Texte, Chant, Musique et Orgue, 10 fr. — Texte seul, 6 fr. — ANGLETERRE, ESPAGNE, BELGIQUE, SUISSE, HOLLANDE, PIÉMONT, 12 fr. — ÉTATS-ROMAINS, ÉTATS-UNIS, RUSSIE, AUTRICHE, TURQUIE, GRÈCE, 14 fr.
Adresser un bon sur la poste à l'ordre de E. REPOS, Libraire-Éditeur, 70, rue Bonaparte, Paris.

Tout ouvrage déposé à deux exemplaires au Bureau du PLAIN-CHANT, chez E. Repos, sera annoncé gratuitement et analysé. — Il en sera de même des Revues et des publications des sciences échangées avec le Journal. —Il n'est reçu que les lettres et les paquets francs de port.

CRÉATION D'UN COMITÉ DE RÉDACTION ET DE PATRONAGE DU PLAIN-CHANT

REVUE MENSUELLE
De Musique Sacrée ancienne et moderne
et d'Éducation populaire.

L'Éditeur-Administrateur du journal le PLAIN-CHANT, désirant donner à son Œuvre toutes les garanties possibles de succès, répondre de plus en plus à la confiance de ses abonnés, et reconnaître les précieux témoignages de sympathie qui lui sont venus de toute part et qui l'ont constamment encouragé et soutenu dans ses tentatives, vient de s'entourer d'un COMITÉ DE RÉDACTION ET DE PATRONAGE, composé d'un certain nombre des meilleurs Maîtres de Chapelle et Organistes de Paris, ainsi que de quelques hommes spéciaux que leurs études particulières ont mis au courant de chacune des branches de l'Art musical.

C'est ce *Comité*, qui, à partir du présent mois, assume la responsabilité générale, tout en laissant aux signataires des articles, comme auparavant, la responsabilité particulière de leur opinion.

Nous reviendrons sur la formation et l'organisation de ce *Comité*, appelé, grâce aux lumières, à l'expérience, au zèle et aux relations étendues de ses membres, à rendre de plus grands services au journal le PLAIN-CHANT, et à la cause sacrée de l'Art religieux, à laquelle depuis longtemps s'est dévoué son Éditeur.

E. REPOS, LIBRAIRE-ÉDITEUR.

BIOGRAPHIE.

NICOLAS ROZE.

Au siècle passé, il existait en France un assez bon nombre de compositeurs adonnés principalement au genre religieux. Dans les petites villes où s'exerçaient leurs talents, ils passaient pour gens de grande habileté; si d'aventure ils parvenaient à faire exécuter à Paris quelque chose de leur façon, ils étaient tenus pour hommes de mérite exceptionnel et enfin s'ils étaient retenus dans la capitale, c'est-à-dire s'ils trouvaient à s'y caser, ils devenaient, en France, les premiers musiciens de l'univers. Partout ailleurs leurs œuvres ainsi que leur personne et leur nom étaient du reste parfaitement inconnues.

A bien voir les choses, c'était tout avantage pour eux; ils grandissaient dans l'esprit de leurs compatriotes de tout ce qu'ils auraient perdu à être connus des étrangers dont, pour la plus grande partie, l'appréciation eût été un peu différente. Aujourd'hui les admirés comme les admirateurs dorment dans la paix des tombeaux, et l'on n'a pas plus de souvenir des uns que des autres. On est étonné, quand on reporte sa pensée seulement à cinquante ans en arrière, de voir combien de réputations musicales se sont éclipsées ou éteintes dans ce court laps de temps.

Les réputations qui survivent sont d'abord celles des hommes de génie, des talents hors ligne, des chefs d'école; mais à l'égard même de ces grandes illustrations, il est bien triste de le dire, on cite leurs noms, on étudie fort peu leurs œuvres, on ne les exécute pas du tout en public; souvent on ne connaît véritablement que fort peu celles-ci, et ce ne sont pas toujours les meilleures. Mais les réputations sont acquises et citer les hommes qui ont su les mériter, c'est se donner un air d'érudition qui peut tromper quiconque n'en sait pas davantage, et n'en impose guère à celui qui a fait une étude tant soit peu approfondie de la matière.

Mais s'il est des artistes dont on oublie les œuvres et dont on conserve le nom, il en est d'autres dont on oublie le nom et dont on conserve les œuvres, et ce qui étonne au premier abord, ces derniers sont généralement des artistes secondaires, les premiers des artistes supérieurs. En y réfléchissant cependant le fait s'explique assez aisément. Au reste, ce n'est pas ici le lieu de traiter ce sujet, que l'intention de donner quelques renseignements sur le personnage dont on lit le nom en tête du présent article m'a fait toucher en passant.

En effet l'abbé Roze est un de ces auteurs dont quelques pièces se conservent après que leur nom est oublié. Il avait cependant obtenu, en France, durant la seconde moitié du siècle passé, une assez grande réputation. Cette réputation, qui se releva au commencement du nôtre par suite d'une circonstance qui sera indiquée plus bas, a été assez méritée pour que nous nous arrêtions un instant sur ce musicien avant que son nom soit entièrement perdu dans la liste interminable des compositeurs secondaires.

Nicolas Roze naquit à Bourgneuf, diocèse de Châlon-sur-Saône, le 17 janvier 1745. Sa famille, qui paraît avoir été italienne ou espagnole, était depuis deux cents ans établie à Beaune en Bourgogne. A l'âge de sept ans il fut admis comme enfant de chœur à la collégiale de cette ville. Il possédait une si belle voix et s'en servait avec tant d'habileté, que les amateurs des autres villes voisines se rendaient expressément à Beaune pour l'entendre.

Il en vint de Dijon qui furent si charmés de son talent qu'ils le firent appeler dans la capitale de la Bourgogne, où il fut placé à la cathédrale, sous la direction de l'abbé Rousseau[1], alors maître de musique de cette

---

[1] Jean-Marie Rousseau connu de son temps sous le nom de l'abbé Rousseau, ou Rousseau *de Dijon*, était né en cette ville dans les premières années du XVIIIe siècle; il fit ses études musicales et littéraires à la cathédrale, fut nommé maître de musique de celle d'Arras, puis revint à Dijon où il fut ordonné prêtre et prit la direction du chœur de l'église où il avait commencé ses études. Il quitta cet emploi pour aller en remplir un semblable à la cathédrale de Tournai, où il réunit au titre et aux fonctions de maître de musique les avantages de *chapelain des hautes stalles*. Il fut ensuite appelé à la maîtrise de Beauvais, mais il ne paraît pas avoir accepté, ou du moins il ne fit qu'une courte apparition en cette ville et mourut à Tournai en 1774; La Borde (*Essai sur la Musique*, t. III, p. 474) fixe sa mort à 1754, mais l'erreur est évidente et peut être regardée comme une faute d'impression. L'abbé Rousseau a joui durant sa vie d'une grande réputation; on en a même fait un *homme de génie* et à ce point de vue, il est peut-être malheureux que plusieurs de ses *messes* aient été publiées. En général l'invention en est misérable, elles sont d'une harmonie plate et incorrecte, d'un mauvais style vocal. Seulement elles pro-

église, reçut ses leçons pendant deux ans et fit chanter sous sa direction plusieurs motets; il n'avait que dix ans lorsque l'on exécutait le premier.

Rousseau ayant quitté Dijon pour se rendre à Tournay eut comme successeur un abbé Homet, neveu d'un autre abbé de même nom, maître de musique de la cathédrale de Paris. Homet qui, sous prétexte de conserver la voix de Roze, prétendit lui interdire toute étude de composition, parce que, n'étant pas harmoniste, il était réellement incapable de la

duisaient le genre d'effet après lequel on courait alors dans toutes les églises de France.

Au commencement de notre siècle, elles étaient encore en usage dans presque toutes les églises de France où l'on faisait quelque musique. Indépendamment du mérite qu'on leur trouvait encore alors, elles avaient dû leurs succès à l'avantage d'être imprimées en grand format, parties séparées, mais disposées sur un livre unique qui se plaçait sur le lutrin et sur lequel tout le monde lisait sans avoir besoin de tenir un cahier à la main. Cet usage exlstait autrefois dans toutes les églises et s'est conservé à la chapelle pontificale.

Il serait aujourd'hui assez difficile de réunir les titres réels des ouvrages ainsi publiés. Pour ce qui concerne Rousseau, on ne cite exactement que le recueil intitulé *Tres missæ quatuor vocibus capitulo antiquissimæ et celeberrimæ ecclesiæ cathedralis Tornacensis dicatæ*, publié [sans doute à Bruxelles] chez Van Ypen, in-fol. mag.; mais on sait qu'il en a été publié d'autres recueils. Dans les églises qui ne possédaient point ces grands volumes, dont le prix était fort élevé, on faisait des copies des messes dont on avait besoin, que l'on reproduisait dans le même format au moyen de caractères découpés sur de minces plaques de cuivre qui s'appliquaient sur le papier où l'on voulait écrire, et le caractère se produisait au moyen du pinceau chargé d'encre que l'on promenait sur le vide de la plaque. Je possède un recueil factice de sept messes copiées de la sorte dont les six premières appartiennent à Rousseau. Chacune porte un titre particulier; voici l'intitulé de la première : *Missa cui titulus* Lumen ad revelationem gentium. *auctore Joanne-Mariâ* ROUSSEAU, antiquissimæ et celeberrimæ ecclesiæ cathedralis Tornacensis altarum sedium capellano presbytero, nec non ejusdum ecclesiæ (nuper in ecclesia Bellovacensi) musices præfecto. Scripta vero a Joanne Brunone Peaucellier regalis et parochialis ecclesiæ Sancti Germani Antissiodorensis musico. Parisiis, 1779. Aux autres messes intitulées *Nos qui vivimus*, *Lætamini in Domino*, *In die lætitiæ meæ*, *Tristis est anima mea*, *Sit jucunda decoraque laudatio*, le reste du titre ci-dessus est répété. La septième a pour titre *Missa cui titulus Judica causam meam, Domine*. Auctore Claudio HERMANT a Sancto-Benedicto, insignis *et* cathedralis ecclesiæ Venetensis musices præfecto. scripta vero, etc., ce qui nous apprend que Claude Hermant de Saint-Benoît, d'ailleurs fort peu connu, était maître de musique de la cathédrale de Vannes.

Il ne faudrait pas croire que les titres des messes qui viennent d'être donnés indiquassent ici comme chez les anciens compositeurs des messes travaillées sur les motifs des pièces de plaint-chant qui s'adaptent aux paroles. Ce sont de simples titres de fantaisie qui par le sens des paroles indiquent peut être la situation d'esprit de l'auteur au moment où il les écrivait.

lui enseigner. Par bonheur Homet avait fait du chant une étude particulière et il put sous ce rapport donner à son élève des avis utiles. Une place se trouvait alors vacante à l'École des Pages de la musique du roi, elle fut proposée au jeune Roze, âgé de onze ans, mais ses parents s'opposèrent à son départ, et l'année suivante, il continua ses études littéraires au collége de Beaune et put, au moyen des profits que lui procuraient ses talents de musicien, s'amasser une somme suffisante pour aller faire son séminaire à Autun où, tout en étudiant la théologie, pendant deux ans, il composa quantité de morceaux en plain-chant pour l'usage du diocèse.

Aussitôt qu'il fut ordonné prêtre, il écrivit une messe à grand orchestre qui fut exécutée à la collégiale de Beaune dont peu auparavant on lui avait offert la maîtrise, qu'il n'accepta pas, son intention étant de se rendre à Paris. Il partit en effet emportant sa messe qui avait excité l'enthousiasme dans le pays, et vint en 1769 la montrer à d'Auvergne, l'un des surintendants de la musique du roi, qui en fut si satisfait que sur-le-champ il lui fit composer un motet pour le *concert spirituel* dont cet artiste avait l'entreprise. Dès lors le nom de Roze se répandit hors de sa province; le motet exécuté à Paris avait été bien reçu, et la maîtrise de la cathédrale d'Angers se trouvant vacante, Roze en accepta la direction qu'il garda cinq ans, pendant lesquels il sut ranimer dans cette ville le goût de la musique, surtout par la fondation d'un concert public qui existait encore au commencement du siècle. Roze habita Angers jusqu'en 1775; année dans laquelle il vint prendre à Paris la direction de la musique à l'église des *Saints-Innocents*.

Pendant tout le temps qu'il y resta, outre la musique écrite pour le service de son église, il composa chaque année plusieurs motets pour le concert spirituel. On remarquait en ce temps que bien qu'ayant adopté le style moderne, et employant toutes ses ressources, le compositeur beaunois ne s'écartait jamais de la gravité et de la noblesse qui dans la musique d'église doivent toujours marcher de pair avec l'expression des sentiments.

Roze quitta la maîtrise des *Innocents* par suite d'une circonstance toute particulière et dont le souvenir mérite d'être conservé. Les vêpres et saluts exécutés par ses élèves sous sa direction attiraient un prodigieux concours

de la plus haute société de Paris qui seule était admise ; l'on fermait alors les portes de l'église et le reste de la population ne pouvait plus y pénétrer. L'archevêque de Paris pensant, selon nous avec beaucoup de raison, qu'indépendamment de toute question musicale la maison du Seigneur doit être accessible à tous et que, si elle est sur la terre l'image du paradis, les pauvres ont plus que les riches le droit d'y être admis, ordonna que les portes de l'église des Saints-Innocents resteraient ouvertes. Les gens *comme il faut* cessèrent donc dès lors d'y venir, se plaignant d'avoir pour entrer à faire le coup de poing avec les hommes de la halle dont l'église des Innocents était la paroisse[1]. Roze prit de l'humeur et donna sa démission.

Il espérait arriver à la chapelle du roi, et là se bornait son ambition, mais aucune place de surintendant de la musique n'était vacante et d'ailleurs cette charge sans aucun examen préalable de la capacité de l'aspirant se vendait et se transportait ni plus ni moins que celles de valet de chasse ou d'officier de garde-robe.

Roze ne chercha plus d'emploi dans les églises et paraît même s'être tout à fait dégoûté de la musique sacrée, car il cessa entièrement d'en composer ; il avait conservé après la mue une assez belle voix de ténor, mais selon toute apparence insuffisante pour qu'il risquât d'en tirer parti en présence du public; il se fit donc maître de chant, et plus exactement, comme on le disait alors, *maître de goût italien*, et fut bientôt reconnu pour l'un des plus habiles de ceux qui se trouvaient à Paris. Il donna aussi des leçons de composition, mais n'en fit jamais l'objet spécial de son enseignement. Et il eut bien raison, car en général il ne faut jamais compter pour vivre sur l'enseignement de l'harmonie, pas plus aujourd'hui qu'au siècle passé ; j'en parle avec expérience et chacun peut aisément s'en rendre compte, abstraction faite du mérite du maître et de la capacité de l'élève.

Ce fut alors que Roze composa un *système* d'harmonie, c'est ainsi qu'il désigne son travail sur ce sujet, ou plutôt un procédé d'enseignement de cette science plus simple et plus aisé à saisir que dans les livres de Rameau et de ses commentateurs, mais dont on ne peut tirer profit qu'avec l'aide d'un maître. C'était du reste autant pour ceux-ci que pour les élèves que Roze avait travaillé, car, dit-il, « souvent d'habiles compositeurs ne savent point enseigner les commençants, faute de s'être fait à eux-mêmes une méthode des principes que souvent ils ne possèdent que machinalement. Ce système, ajoute l'auteur, n'apprendra rien à ces habiles maîtres, mais il leur évitera la peine d'en faire un autre. »

Le procédé ou *système* de Roze a été exposé par lui dans le troisième volume de l'*Essai sur la musique ancienne et moderne*, publié aux frais de La Borde en 1780.

Roze continua de se livrer à l'enseignement du chant, et quand éclata la révolution de 1790; il n'eut à perdre ni place ni bénéfices, ni pensions, puisqu'il était resté simple professeur et simple prêtre; il demeura dans la même position jusqu'en 1808, année où il remplaça Langlé comme bibliothécaire du Conservatoire de musique, emploi qui convenait fort peu à l'un et à l'autre, et dans lequel Roze ne put rendre aucun service. Quoique avant cette époque il n'appartînt point à l'établissement, on l'avait chargé d'écrire pour la collection des *Méthodes* publiées par ses soins, une *méthode de Plain-Chant* et une *méthode de Serpent*. Ces deux ouvrages n'ont aucune importance.

Après le Concordat de 1801, Roze, qui depuis vingt-trois ans avait absolument cessé de composer, fut invité par un grand nombre d'artistes et d'amateurs parisiens à écrire une messe à grand orchestre, qui fut exécutée à Saint-Gervais cette même année; comme il n'y avait plus d'enfants de chœur pour chanter la partie de soprano, il ne l'écrivit qu'à trois parties : haute-contre, taille et basse, selon la manière de désigner alors les voix d'hommes.

Cette messe est d'un style beaucoup meilleur que celle des maîtres français du siècle passé : l'harmonie est régulière, et la mélodie, manquant un peu de variété dans les formes, est le plus souvent assez élégante, sauf, bien entendu, les tournures du temps, que l'on ne doit jamais reprocher aux compositeurs, puisque celles que nous employons aujourd'hui dans nos ouvrages feront un effet

[1] Cette église était située à l'endroit où sont aujourd'hui les halles, entre la rue Saint-Honoré et la rue Rambuteau. Sa construction première remontait aux derniers temps du XIIe siècle. Elle avait subi à plusieurs reprises de grandes réparations et fut démolie en 1786; son cimetière, le plus vaste de la capitale, se trouva aussi supprimé ainsi que les *charniers* qui en faisaient partie.

semblable sur les auditeurs qui auront la curiosité de les exécuter et de les entendre dans cent ans d'ici. La messe de Roze causa beaucoup de sensation, car elle était la première que l'on exécutât en musique dans les églises de France depuis 1790.

C'est de cette messe qu'est tiré l'*O salutaris* à trois voix qu'a publié le PLAIN-CHANT. Ce morceau, dont l'effet est excellent et qui ne perd rien à être chanté sans accompagnement, a été exécuté dans quantité d'églises de France, copié sur des livres de lutrin et presque toujours avec beaucoup de fautes. Quelque simple qu'en fût la lecture, Roze en avait fait une réduction en plain-chant où il avait mis moins de notes encore; on aurait dû se conformer exactement à cette réduction lorsqu'on prétendit le reproduire. Je l'ai donné tel qu'il a été composé par l'auteur et d'après la partition originale écrite de sa main, dont je possède une copie immédiate. L'année 1804 fut, comme l'on sait, celle où le général Bonaparte, devenu premier consul, prit le titre d'*empereur* et se fit sacrer à Paris par le pape Pie VII. Il fallait de la musique pour cette circonstance; Lesueur en fut chargé et composa ce qu'il a depuis assez singulièrement nommé l'*oratorio du sacre*. Son travail était achevé; seulement il manquait un morceau d'acclamation que Lesueur, fatigué d'un travail qui l'avait occupé longtemps et pour lequel il avait été fort pressé, ne se sentait nullement en train de composer. M. de Charnacé, depuis président du tribunal civil de la Seine, chez lequel Lesueur habitait alors, lui conseilla d'en charger Roze, qui, prenant sur-le-champ du papier de musique, passa dans la pièce voisine, et rentra une demi-heure après dans celle où se trouvaient Lesueur et Charnacé, tenant à la main le *Vivat in æternum* qui a depuis été exécuté dans toutes les solennités analogues. Ce n'est point un morceau de science, mais un morceau d'effet; il a du reste le mérite incontestable de parfaitement répondre à l'objet pour lequel il avait été conçu et à l'effet qu'on en attendait. Il se pourra que j'en reparle dans une autre occasion. Le succès de ce morceau avait pu faire espérer à l'ancien maître des Saints-Innocents qu'il allait être attaché à la chapelle qui ne pouvait manquer d'être établie dans la nouvelle cour, ou obtenir quelque place convenable à son mérite et à son âge; il n'en fut rien; les éloges et les gratifications furent pour Lesueur, qui fut seul nommé, seul mis en évidence; Roze, à la vérité, n'avait composé qu'un seul morceau, mais c'était celui qui avait frappé tout le monde, celui qui devait survivre la circonstance : son auteur demeura dans l'obscurité.

On avait un instant cru qu'au moment où l'on réorganisa la musique de la cathédrale de Paris, ce serait Roze qui obtiendrait la direction du chœur et de la maîtrise; assurément personne alors n'était plus capable que lui de bien remplir de telles fonctions; aussi tous les musiciens s'attendaient-ils à sa nomination. Il en arriva tout autrement : on ne pouvait mettre en doute son mérite; on décria ses mœurs et un autre fut choisi à sa place; c'est fort souvent ainsi que se passent les choses. Notez que Roze avait alors cinquante-sept ans et que jamais dans les places occupées par lui sa conduite n'avait donné lieu à aucune plainte.

Dans les dernières années de sa vie, Roze, sans quitter sa place de bibliothécaire, qui, du reste, ne l'occupait pas beaucoup, se retira dans le joli village de Saint-Mandé-lez-Paris. Il passait pour s'y rendre devant la maison des *Quinze-Vingts* qui est, comme on le sait, un lieu de retraite pour les aveugles des deux sexes dont plusieurs sont musiciens. Roze écrivit pour leur usage deux messes à quatre voix et orchestre, l'une des vivants, l'autre des morts, qui depuis ont toujours été exécutées dans l'établissement; elles sont l'une et l'autre fort estimables, d'une étendue modérée et d'un caractère noble et religieux, quoique traitées avec beaucoup de clarté et de simplicité. Elles n'ont jamais été publiées. On n'a pas non plus fait graver un grand nombre de pièces en *contre-point sur le plain-chant* parisien où l'on trouve les introït, graduels, et communions des principales fêtes de l'année, avec les antiennes des vêpres.

Les *Alleluia* et les offertoires n'en font pas partie, parce qu'à la paroisse Saint-Eustache de Paris, pour laquelle ils ont été composés, ces parties de l'office étaient exécutées par l'orgue. Roze les avait écrites à la demande de Chollet père [1] et de son successeur Ponchard père [2]. Ce genre de compositions, dont l'usage n'existe presque plus, n'était

[1] Mort vers 1815.

[2] Mort à Paris, le 11 mars 1827. Il était né en 1759.

autre chose que l'ancien *chant par le livre* mis sur le papier que Roze traçait au courant de la plume et d'un style plus concis et plus élégant que la plupart des compositeurs qui ont écrit en ce genre. Cette espèce de contrepoint n'avait aucun rapport avec celui qu'à une époque plus ancienne on traitait sur des thèmes tirés du plain-chant et qui a été l'un des fondements de la grande et juste réputation des compositeurs italiens au XVI[e] siècle.

On n'a imprimé de Roze qu'un très-petit nombre d'ouvrages; le *Vivat*, dont j'ai parlé il y a un instant, un *Laudate pueri* à cinq voix, composé par lui dans le temps où il était maître des Saints-Innocents, et enfin plusieurs pièces en harmonie sur le plain-chant insérées par l'auteur de cet article dans l'*Ordinaire de l'Office divin* arrangé *en harmonie sur le plain-chant par divers auteurs*, imprimé en deux parties à Paris en 1835.

Roze mourut paisiblement dans la retraite qu'il s'était choisie à Saint-Mandé le 1[er] octobre 1819 en léguant ses papiers à l'établissement dont il était bibliothécaire. Pour qui a examiné ses compositions avec attention et les a comparées avec celles de ceux de ses contemporains français, qui ont comme lui cultivé le genre d'église, on ne trouve que Gossec qui l'ait égalé, mais n'ayant jamais été attaché spécialement à aucune église, celui-ci a été fort peu connu sous ce rapport, quoique sa *messe des morts* que l'on a gravée soit une composition fort distinguée. Malheureusement elle est écrite dans ce système qui en France poussait la musique d'église dans le domaine du théâtre où elle a de nos jours achevé de se perdre. On peut dire que Roze n'a point contribué à cette déviation qui, aux yeux d'appréciateurs qui passent pour s'y connaître, est une véritable corruption.

Tant pour le chant que pour la composition, Roze a formé un grand nombre d'élèves qui, de leur temps, ont eu de la réputation et obtenu des succès. Alexandre Choron [1], l'un d'eux, souvent mal apprécié durant sa vie, a laissé de beaux souvenirs après sa mort.

Adrien DE LA FAGE.

[1] Les Œuvres d'Alexandre Choron paraîtront bientôt à la librairie de Repos, 70, rue Bonaparte.

TRADITION ORIENTALE

Sur l'invention de l'Orgue [1].

Le Persan Giaffar [2], de la race des Barmécides, si célèbre dans toute l'Asie, n'était pas encore parvenu à sa vingt-unième année, lorsqu'il perdit son père, homme d'un grand savoir et d'une grande sagesse. Giaffar se réunit à ses trois frères plus jeunes que lui, et ayant entendu parler [3] avec étonnement et admiration de l'extrême magnificence de la cour du calife Haroun-al-Raschid, à Bagdad, ils partirent pour cette grande ville dans le but de s'instruire et de voir tout ce qu'elle offrait de curieux et de remarquable. Les quatre frères y rencontrèrent plusieurs Européens, avec lesquels, par suite d'une conformité d'âge, de religion [4] et de sentiments, ils contractèrent bientôt une liaison étroite qui les décida à se réunir dans la même maison. Un goût passionné pour la musique, que tous ces jeunes gens partageaient au même point, était un lien de plus pour resserrer leur amitié. Plusieurs d'entre eux, mais surtout l'aîné, Giaffar, possédaient des connaissances toutes

[1] On nous communique cet article sans pouvoir nous en indiquer la véritable origine; il nous paraît emprunté à quelque Revue anglaise. L'idée en est agréable, mais il est bien loin de notre intention de le présenter ici comme renseignement historique. Nous l'avons, en conséquence accompagné de notes où les fausses idées que pourrait faire naître cette espèce de légende sont rectifiées. Toutefois, nous conseillons à nos lecteurs de lire d'abord le texte tout d'un trait, puis ensuite les notes de la même manière; s'ils s'interrompaient continuellement pour aller du texte aux notes et des notes au texte, la lecture de ce morceau leur causerait peu de plaisir. (Les notes sont d'Adrien de La Fage.)

[2] Il eût peut-être été plus convenable de mettre en scène, en cette circonstance, un personnage indifférent, et surtout de n'en pas faire un Barmécide. Djâfar (Giaffar), qui figure dans le recueil si connu des contes arabes intitulé *les Mille et Une Nuits*, est un personnage trop connu pour qu'on lui fasse jouer sans aucun fondement le rôle qui lui est ici attribué. Djâfar, fils d'Yaya et petit-fils de Khaled, chef des Barmécides, devint l'un des ministres et le plus intime confident de Haroun-el-Réchyd, ce qui ne l'empêcha pas d'être bientôt décapité, lorsque le calife, oubliant tout ce que les Barmécides, et particulièrement Yaya, avaient fait pour son élévation au trône, en fit périr toute la race, par suite de la jalousie que lui causaient l'estime et le crédit dont elle jouissait dans le public.

[3] Djâfar, ayant dès l'enfance fréquenté la cour de Haroun, dont son grand-père avait fait l'éducation, n'avait rien à connaître à Bagdad qui pût l'étonner. Il n'eut, d'ailleurs, qu'un frère nommé Fadhl, le plus illustre des généraux de Haroun, et qui dirigea l'administration de la justice sous ce fameux calife. Si l'auteur n'eût point donné son Giaffar comme membre de la famille des Barmécides, on pouvait sans inconvénient supposer ici un autre personnage du même nom.

[4] Il est ridicule de supposer qu'aucun des Barmécides ait professé la religion chrétienne, ou même lui fût, comme dit plus bas l'auteur, *dévoué intérieurement*.

particulières en cet art, et ils se servaient des instruments de musique alors connus avec une habileté merveilleuse. Tous, dévoués intérieurement au christianisme, ils avaient chez eux des réunions fréquentes, en ayant soin de ne se livrer à leurs exercices de piété qu'avec une extrême réserve et dans le plus grand secret. Pendant que quelques-uns d'entre eux entonnaient les psaumes et les hymnes du rit chrétien, deux autres accompagnaient tour à tour les chants avec les instruments qui existaient alors[5]. Le mystère de ces réunions ne pouvait demeurer longtemps caché. Les fenêtres de la salle de prières donnant sur la rue[6], les passants furent attirés par des sons inaccoutumés, et le peuple se rassembla avec curiosité pour écouter ce nouveau chant. Bientôt le bruit en parvint jusqu'au trône du calife, dont il réveilla l'intolérance religieuse dans toute sa force[7]. Aussitôt Haroun-al-Raschid fit intimer à tous les chrétiens la défense la plus sévère de tenir des réunions et de chanter ensemble des cantiques; toutefois, il leur laissa la liberté de se livrer en particulier et isolément à leurs exercices de dévotion.

Dès ce moment, Giaffar conçut l'idée hardie d'éluder la défense qui venait de lui être faite à lui et à ses compagnons, et d'obtenir pour eux et pour lui la liberté de leur culte. Il se mit donc dans l'idée de fabriquer un nouvel instrument qui surpassât tous les autres en force et en beauté, et qui, en outre, offrirait à l'exécutant la possibilité d'imiter la voie humaine jusqu'à s'y méprendre. Dès lors il ne connut plus de repos; il se mit à l'œuvre avec enthousiasme, et, au bout de six mois, il acheva un instrument d'une dimension énorme, auquel il donna le nom d'*orgue*[8].

Ravi de joie, le Barmécide se hâta de faire résonner son instrument. Matin et soir il s'en servit pour accompagner ses prières et ses hymnes. Et, suivant l'expression du poëte anglais, « les vents comprimés célébraient leur liberté par des accords harmonieux[9]. L'orgue, placé à dessein près de la fenêtre, attira sur-le-champ l'attention du peuple oisif. L'auteur de cette merveilleuse découverte fut une seconde fois dénoncé auprès du calife, comme ayant enfreint la loi, et accusé de tenir chez lui des réunions où se faisaient entendre un grand nombre de voix d'hommes. Haroun-al-Raschid fut transporté de fureur en écoutant ce rapport; il ordonna de surprendre les chrétiens dans leur salle de prière et de les amener garrottés devant lui. Le lendemain, à l'heure de la prière de Giaffar, sa maison fut assaillie par la foule et ses portes enfoncées. Le chanteur ferma avec calme les portes de son orgue. Sur la sommation du commandant de la troupe, de faire connaître ses complices, le Barmécide répondit avec tranquillité qu'il n'en avait pas. Les hommes d'armes, ne pouvant le croire, se précipitèrent dans toutes les dépendances de l'appartement, passant toujours, sans s'y arrêter, devant l'orgue, qu'ils prenaient pour une armoire. Après des recherches infructueuses, les soldats s'emparèrent de l'accusé, et le traînèrent devant le redoutable siége du calife.

Celui-ci ayant considéré le Barmécide d'un air tour à tour étonné et menaçant, lui dit : « Jeune insensé ! quelle est la raison qui te fait si peu estimer la vie, que tu oses contrevenir à mes ordres? — Seigneur, répondit avec franchise le noble Barmécide, l'aspect d'un juge intègre rassure l'innocence. — Mais, reprit le calife, moi-même j'ai entendu chez toi le son de plusieurs voix humaines et de plusieurs instruments; car moi aussi je me suis rendu sous tes fenêtres, et cependant on n'a trouvé ni tes frères ni les autres compagnons dans la foi chrétienne. Parle, où sont-ils? »

Sur la réponse réitérée de l'accusé, qu'il n'avait pas tenu d'assemblée, et qu'il s'était réellement trouvé seul au moment où l'on s'était emparé de lui, Haroun-al-Raschid répliqua avec douceur et bonté : « Jeune homme, tu parais avoir reçu une éducation soignée; ton air me plaît; ta jeunesse excite ma pitié; je suis enclin à te pardonner;

---

[5] En aucun temps les musulmans n'ont cultivé la musique pour eux-mêmes. Les gens riches et les gens de condition croiraient même se déshonorer s'ils en agissaient autrement. Les musiciens, dans tout l'Orient, sont souvent écoutés avec plaisir, mais toujours traités avec peu d'estime, et, en tous cas, considérés comme des mercenaires.

[6] En aucune maison habitée par des musulmans il n'existe de fenêtres donnant sur la rue, de manière que les yeux puissent pénétrer dans l'intérieur.

[7] Malgré l'éclat dont l'histoire a environné le nom de Haroun, elle avoue de lui assez de crimes et de vices pour qu'on n'y ajoute point celui d'avoir persécuté les chrétiens. Il traita dans l'occasion les *infidèles* avec un mépris que malheureusement n'autorisait que trop la conduite abjecte de Nicéphore, empereur de Constantinople, qui, à plusieurs reprises, lui acheta la paix et viola les conditions du marché.

[8] L'idée de supposer qu'un personnage *considérable* eut, dans son temps et dans le pays choisi par l'auteur, l'idée de *construire* un instrument, est absolument contraire à tout ce que l'on sait à cet égard; quant à celle de lui avoir donné un nom grec, elle est s'il se peut plus ridicule encore. En outre, il est évident pour tout le monde que le premier orgue construit n'a pu être d'une *dimension énorme*.

[9] Ce n'est point à un poëte anglais qu'appartient cette idée; elle est du célèbre Jean-Baptiste Santeul, auteur de plusieurs des hymnes adoptées par le diocèse de Paris. La prière où elle se trouve sera donnée dans un de nos prochains numéros.

mais sois sincère, et dénonce les complices de ton délit. — Sans doute, répondit Giaffar, tu ne voudrais pas faire grâce au misérable qui trahirait ses amis et ceux auxquels il tient par les liens du sang. — Eh bien ! s'écria d'une voix tonnante le puissant calife rendu à toute sa colère que dès aujourd'hui tous les chrétiens soient jetés dans les fers ! — Cela pourrait bien ne durer que quelques heures, reprit Giaffar avec la même tranquillité ; car la vérité bien évidente de ma déclaration les délivrerait sans doute bientôt. Je veux, ô seigneur ! que tu puisses te convaincre toi-même. Ordonne qu'on apporte ici l'armoire fermée qui est dans ma demeure, je l'ouvrirai en ta présence, et tu en verras sortir mon innocence dans tout son éclat. »

Muet, interdit, le calife envoya chercher l'armoire mystérieuse. Lorsque le précieux instrument fut arrivé, Giaffar, après avoir remis en ordre quelques pièces du mécanisme qui s'étaient dérangées dans le trajet, demanda d'un ton respectueux à Haroun la permission de s'asseoir sur le siége adapté au buffet ; cette faveur fut accordée au Barmécide, et aussitôt il se mit à jouer [10]. Transporté d'admiration à la vue de ce phénomène inattendu, Haroun-al-Raschid quitta son siége avec les démonstrations de l'enthousiasme le plus vif, et, comme s'il eût craint de perdre un seul des sons surnaturels qui lui causaient ce ravissement, il s'approcha doucement de Giaffar [11].

L'effet admirable de ce mécanisme invisible agit sur son âme avec une telle puissance, qu'il interrompit presque le Barmécide par ses transports, et lui adressa cent questions sur une invention aussi merveilleuse, examinant la structure de l'orgue jusque dans ses détails les plus minutieux. « Et cette œuvre colossale, dit-il à Giaffar, c'est toi-même qui l'as inventée et achevée sans le secours de personne ? » Giaffar répondit : « Oui, seigneur, je voulais adoucir pour moi la rigueur de tes ordres. »

Le calife voulut récompenser en roi le jeune étranger : il l'établit dans son palais, et assigna à l'orgue, comme au plus rare et au plus précieux des objets qu'il possédât, une place d'honneur dans la salle la plus splendide de sa demeure. Quant aux frères et aux compagnons du Barmécide, il leur accorda le libre exercice de leur culte.

Lorsque les ambassadeurs de Charlemagne arrivèrent à la cour d'Haroun, celui-ci les chargea d'emporter l'orgue comme un brillant cadeau qu'il offrait à leur maître, avec la conviction que dans son empire seul on avait pu s'élever à un tel degré de culture intellectuelle, et parvenir à produire un semblable chef-d'œuvre [12].

---

[10] Remarquez qu'en tout ceci l'on ne parle ni de soufflets ni de souffleur. Apparemment l'auteur a supposé que l'instrument était construit de façon que l'on pût souffler au pied, ce qui, bien certainement, n'a point existé dans l'invention primitive. J'ai, du reste, vu des tableaux où des personnages étaient représentés touchant des orgues pourvus de tuyaux, mais dépourvus de soufflets. On sait pourtant qu'un orgue résonnant sans soufflet serait exactement la même chose qu'un homme chantant sans poumons.

[11] Quelle que soit la liberté dont jouissent les conteurs, ils devraient bien, lorsqu'ils veulent adapter des faits réels à des narrations fictives, s'arranger de manière à ne pas rendre impossibles des suppositions que les lecteurs peuvent prendre au sérieux. Cette précaution est surtout nécessaire lorsqu'il s'agit de découvertes et d'inventions et que l'on possède à cet égard des renseignements de valeur suffisante ou des moyens immédiats de vérification dans ce qui existe. Si l'auteur de l'article eût pris la peine de consulter un organiste ou un organier, il eût pu faire de sa légende un article non-seulement agréable mais instructif, et par conséquent utile.

[12] Il n'est pas certain que Charlemagne ait envoyé précisément ce que l'on appelle une *ambassade* au calife Haroun, mais il est sûr que ces deux princes, les plus puissants de leur époque, et qui se ressemblaient sur plusieurs points, furent en correspondance, et que Haroun envoya en France dans l'année 807 des députés qui offrirent à l'empereur d'Occident plusieurs présents, parmi lesquels se trouvait, non point un orgue, mais une clepsydre, ou horloge d'eau, qui fut alors regardée comme un prodige, et un jeu d'échecs, dont les débris ont passé en 1793 à notre grande Bibliothèque, où ils se trouvent encore. Ce fut plus tard, vers 812, que Michel Curopalate et non pas Haroun, envoya un orgue à Charlemagne. On prétend, du reste, qu'un pareil cadeau avait déjà été fait à son père et prédécesseur, Pépin le Bref, par Constantin Copronyme. Voyez notre *Rapport sur l'Orgue de l'église royale de Saint-Denis*, seconde édition, p. 36. A propos de cet instrument envoyé à Pépin et placé par lui à Compiègne dans l'abbaye de Saint-Corneille, qui ne s'étonnerait de voir un musicien habile et instruit comme l'est M. Poisot, avancer que c'est encore cet orgue qui existe aujourd'hui dans la même ville à l'église St-Jacques ? L'erreur est d'autant plus à relever, qu'elle se trouve dans un livre d'ailleurs fort estimable et dont le PLAIN-CHANT a rendu compte dans son nº d'Avril, col. 106 (*Histoire de la Musique en France*). Pour admettre une telle opinion, il faut placer ledit instrument dans les mêmes conditions que le fameux couteau de Jeannot, qui avait changé cinq fois de lame et trois fois de manche. A ce compte, en effet, on voit toujours dans l'église Saint-Jacques l'orgue du roi Pépin, dont on a changé les tuyaux, la soufflerie et le mécanisme. C'est M. Aristide Cavaillé qui a fait la dernière réparation.

ERRATA.

Dans la livraison (mai) 1861, du *Plain-Chant*, et dans l'article sur l'*Harmonisation du Plain-Chant*, page 134, ligne 35, au lieu de *survenues*, lisez : *inconnues*. Même page, ligne 46, au lieu de *jeunes* formules, lisez : *vraies* formules.

Colonne 138, MÉMOIRE *pour*, lisez : mémoire *sur*.

Colonne 139, 7e alinéa, ligne 7, quelles *imitations*, lisez : quelles *mutilations*.

Colonne 139, ligne 30, sans sortir *de mes goûts*, lisez : sans sortir *des gonds*.

MUSIQUE D'ÉGLISE DANS ROME (1)

D'APRÈS LES ÉDITS DES CARDINAUX-VICAIRES.

VII. Quoique l'introduction de la musique et du chant figuré dans les églises ait été permise dans le but de porter les fidèles à louer Dieu et à célébrer les saintes fêtes avec une plus grande pompe et un plus grand concours, cependant, comme les églises des monastères de religieuses n'ont pas été érigées pour la commodité du peuple, mais qu'elles l'ont été principalement afin que les vierges consacées à Dieu pussent assister au saint sacrifice de l'autel qu'on y célèbre, et aussi pour qu'on puisse y garder le Saint-Sacrement de l'Eucharistie pour leurs besoins spirituels (ce qui est cause que, régulièrement, on ne permet pas qu'il y ait un grand nombre de messes et de chapellenies en ces mêmes églises, ni qu'on y érige des confréries de laïques, ni qu'on y expose le Saint-Sacrement, ou qu'on y fasse d'autres fonctions auxquelles la population ait coutume d'accourir); cela est cause que la prohibition expresse de la musique, ou du chant figuré, a été portée pour ces églises de couvents, non-seulement par saint Charles Borromée dans son premier concile provincial approuvé par le Saint-Siége, mais encore par plusieurs Papes. C'est ce que fit en particulier le Pape Grégoire XIV dans les décrets généraux que la S. Congrégation des Evêques et des Réguliers publia par ses ordres au sujet des religieuses. La même chose fut ordonnée par Clément VIII; car on lit dans les Décrets généraux qui parurent sous la date du 12 juillet 1592 pour la discipline et le bon ordre des monastères de religieuses : *Monialibus, et earum ecclesiis non permittatur cantus figuratus, sed tantum firmus, ac prœterea etiam ex earum monasteriis instrumenta musica (exceptis organis, quœ in exteriori ecclesia permittuntur) tollantur.* Cette défense fut ensuite renouvelée par le même Pontife, spécialement pour les monastères de Rome, dans un édit que publia le cardinal-vicaire sous la date du 2 janvier 1603. Enfin Alexandre VII, modérant en partie la rigueur de ces décrets dans la constitution *Pro commisso,* rendue également pour les monastères de Rome et publiée en langue vulgaire par édit du vicariat, du 27 septembre 1667, ordonna et commanda que, dans les églises des religieuses, les fêtes de leurs saints fussent célébrées sans aucune musique extérieure; il permit pourtant aux religieuses d'employer dans le chœur intérieur le chant simple, et même le chant figuré aux antiennes de vêpres et au *Magnificat,* à plein chœur sans frais, sous peine de privation d'emploi pour les supérieures, et de voix active et passive pour les religieuses qui auraient chanté.

Dans les années qui suivirent la constitution d'Alexandre VII, les souverains Pontifes condescendirent plus d'une fois à permettre aux religieuses de célébrer une de leurs fêtes dans le cours de l'année en musique ou chant figuré. On reconnut ensuite que cela servait plutôt à donner des distractions aux religieuses, qu'à les porter à la contemplation des choses célestes. Loin de se renfermer dans les limites de la modération nécessaire, elles en prenaient occasion de faire de grandes dépenses, contrairement aux édits, et au grand préjudice de l'observance régulière. C'est pourquoi Clément XI, par un édit du vicariat, du 4 décembre 1712, révoqua toutes les permissions accordées précédemment au sujet des musiques, et ordonna de célébrer toutes les fêtes dans les églises de couvents, au moyen du chant simple et pieux des religieuses, chant plus agréable à Dieu que la musique, ainsi que l'Eglise l'exprime dans les hymnes des vierges sacrées : *Hymnosque dulces personant.*

Un édit de la S. Visite apostolique, portant la signature de Prosper Fagnan et daté du 29 janvier 1665, avait défendu aux personnes séculières d'aller dans les monastères pour enseigner la musique instrumentale et vocale soit aux religieuses, soit aux autres personnes qui habitent les couvents. En 1703, Clément XI fit publier un autre édit, qui défendait que les hommes enseignassent la musique aux femmes. Il est du 1er février 1703.

La *musique* peut être employée dans nos églises aux louanges de Dieu, mais celle-là seulement qui élève jusqu'à lui et parle à la piété.

Le concile de Trente a défendu les chants et la musique dans les églises, quand il s'y mêle quelque chose de lascif et d'impur. Plusieurs de nos derniers conciles provinciaux ont rappelé cette défense.

(1) Voir le n° 8 du journal le PLAIN-CHANT, p. 118.

On entend quelquefois dans les églises certaines *musiques* indignes de la maison de Dieu, et qui, au lieu d'édifier, scandalisent les vrais et pieux fidèles. Les airs si graves et les mélodies majestueuses de la liturgie catholique ont fait place à des airs et à des mélodies profanes; les temples sacrés, par une inconvenance prodigieuse, se trouvent, pour ainsi dire, convertis en théâtres. Cet abus, dont les conséquences peuvent être déplorables, si l'on n'y fait attention, tend à se propager de plus en plus; des paroisses des grandes villes, il se répand aujourd'hui jusqu'aux paroisses des plus humbles villages. Nous croyons donc convenable de rappeler ici la circulaire suivante que le cardinal vicaire a publiée pour les États de l'Église; on y verra les règles à suivre sur la *musique* ecclésiastique. Nous la ferons suivre de l'instruction donnée par le même aux maîtres de *musique*. Ces règles et ces instructions si sages conviennent à toutes les églises catholiques; d'ailleurs, l'autorité si haute et si digne de respect qui les donne doit en faire comprendre l'importance et engager à la mettre à exécution.

CIRCULAIRE DU CARDINAL VICAIRE SUR LA MUSIQUE ECCLÉSIASTIQUE.

« Quoique dans la notification émanée de nous, le 16 août 1842, nous ayons réclamé contre les divers abus introduits dans la *musique* qui est exécutée dans les églises, et qui devient un sujet de scandale pour les fidèles plutôt qu'un sujet d'édification, soit par le style plus théâtral que religieux des compositions, soit par le genre profane du chant, soit par la qualité des instruments qu'on emploie, soit enfin par l'interminable longueur de l'exécution; et quoique dans le but d'obvier à ces inconvénients, on ait alors adopté des prescriptions auxquelles devaient se conformer tant les maîtres de chapelle que les recteurs et les supérieurs des églises, qui furent chargés de l'exécution de ces ordres; néanmoins, nous avons dû reconnaître, à notre grand déplaisir, que ces dispositions sont entièrement oubliées, et que les désordres passés subsistent encore, et que la transgression en est d'autant plus inexcusable qu'elle renferme un mépris et une insouciance de l'autorité.

Voulant donc remettre en vigueur la ponctuelle exécution des précédents édits, ayant préalablement consulté notre Saint-Père le pape, qui a clairement montré, par un fait récent, quelle est sa volonté touchant la *musique* ecclésiastique, et par commandement exprès de Sa Sainteté, nous ordonnons par la présente circulaire ce qui suit :

« 1. Quoique nous désirions ne voir employer dans les églises que la *musique* purement vocale à la Palestrina, ou avec le seul accompagnement d'orgue, dans un style grave et sévère, tel qu'il est usité dans les basiliques patriarcales et dans quelques églises; néanmoins, d'après diverses réflexions que nous avons pesées avec maturité, nous permettons les *musiques* instrumentales, à la condition pourtant d'obtenir notre permission par écrit toutes les fois qu'on devra exécuter ces *musiques*.

« 2. Sont exclus des *musiques* instrumentales les tambours, les timbales, les cimbales et tous les instruments de percussion, et tous ceux qui ont été inusités jusqu'à ce moment ou qui sont trop bruyants.

« 3. Qu'on garde dans la *musique* même de chapelle la gravité la plus soutenue sans rien mêler qui rappelle les pièces de théâtre par la disposition ou la mélodie, qu'on évite trop de répétitions de mots, tout changement et toute inversion arbitraires dans les paroles.

« 4. A la messe, à l'exposition et à la bénédiction du Saint-Sacrement et autres cérémonies sacrées, il est prohibé aux organistes d'exécuter des morceaux de théâtre en tout ou en partie, et de jouer des morceaux trop brillants et trop distrayants; mais que leur *musique* tende à procurer le recueillement et la dévotion des fidèles.

« 5. Pour extirper les abus des *musiques* instrumentales, particulièrement à vêpres, lorsque après avoir chanté deux ou trois psaumes à grand orchestre, les psaumes et l'hymne sont ensuite chantés avec une précipitation indécente, avec simple accompagnement d'orgue, et de manière à plutôt exciter le dégoût que la dévotion des auditeurs, nous prescrivons qu'aux messes avec instruments on chante avec égal accompagnement d'orchestre toutes les parties de la messe, y compris l'*Agnus Dei*; pareillement à vêpres, tous les psaumes, l'hymne et le *Magnificat*. Aucun musicien ne se permettra de fermer son instrument, et encore moins de descendre de la tribune avant la fin de la cérémonie pour ne pas distraire ou déranger le peuple.

« 6. Ayant reconnu très-inconvenante l'interruption entre les diverses parties des paroles liturgiques, lors même que le verset est fini, parce que cela prête occasion aux distractions et aux tumultes parmi les musiciens et les auditeurs, on ordonne que toutes les parties de l'office, surtout à la messe, commencent et finissent sans interruption, de sorte que le *Kyrie*, le *Gloria*, et les autres parties aient chacune l'unité de composition. Si on veut, on peut les diviser en plusieurs morceaux se succédant sans interruption et sans détruire l'unité voulue.

« 7. Notre volonté serait qu'on perdît la mauvaise habitude de chanter l'introït des messes et les antiennes des vêpres avec une précipitation indécente, et qu'on y substituât le chant grégorien ou toute autre chose con-

venable; en tout cas, on ordonne de chanter ces morceaux de manière que les paroles sacrées soient prononcées distinctement, et avec une gravité sévère et religieuse.

« 8. On défend aux maîtres de chapelle de battre la mesure avec un petit bâton, attendu qu'ils doivent se servir de papier de *musique* dont ils faisaient usage jusqu'à ce jour. Il ne leur sera pas permis de tourner les épaules à l'autel, ni à l'auditoire, pour diriger l'exécution. En même temps, on recommande, tant aux maîtres qu'aux chantres et aux musiciens, de s'abstenir de tout bruit et de toute rumeur, et de réfléchir qu'ils sont dans la maison du Seigneur et qu'ils s'occupent à louer la majesté divine par leurs cantiques. On recommande particulièrement aux chantres la bonne tenue, le recueillement, la prononciation claire et pieuse des paroles sacrées; car le sentiment religieux de la musique dépend beaucoup de l'attitude dévote et recueillie du chanteur.

« 9. Pour empêcher les irrévérences qui se commettent en écoutant la *musique*, le dos tourné à l'autel, pour regarder les chantres et les musiciens, lorsque les tribunes sont dressées sur les bas côtés des églises, on prescrit de placer les exécutants aux côtés des autels; cela ne pouvant pas se faire, on les couvrira de manière à en cacher la vue.

« 10. Les maîtres qui dirigent la *musique* sont chargés de faire observer nos présentes ordonnances par leurs subordonnés dans toutes les dispositions qui les regardent particulièrement.

« 11. Les cérémonies ecclésiastiques du matin devront être terminées à midi, et celles du soir à l'*Ave Maria!* Les supérieurs des églises sont chargés, sous leur plus stricte responsabilité, de faire commencer les offices de manière qu'ils soient terminés à l'heure prescrite. Et comme ils pourraient alléguer pour excuse la longueur de la musique, on ordonne aux maîtres d'arriver ponctuellement aux heures fixes et d'éviter dans leur *musique* les répétitions ennuyeuses, ainsi que les longues introductions et les péludes.

« 12. Les maîtres des chapelles et les organistes qui transgresseront quelques unes des dispositions prescrites sont passibles, les premières fois, de cinq écus d'amende pour des usages pies. Cette amende sera doublée en cas de nouvelle contravention; et à la troisième, ou à la triple amende, le contrevenant recevra défense de diriger la *musique* ou de toucher l'orgue dans une église pour le laps de temps que nous fixerons.

« Quant aux recteurs des églises et aux autres supérieurs qui feront exécuter les *musiques* contre nos ordres, ou qui contreviendront à nos autres dispositions, il y aura dix écus d'amende qui seront doublés en cas de transgression ultérieure, et pourront appeler d'autres peines.

« Afin que les présentes ordonnances aient plus sûrement leur effet, il est institué une commission d'ecclésiastiques intelligents que nous nommerons. Elle surveillera les *musiques* de toute sorte qu'on fera dans les églises, et fera inviolablement exécuter les présentes dispositions.

« La congrégation pontificale de Sainte-Cécile, dans le sein de laquelle seront choisis les sujets qui feront partie de la commission, ayant été instituée pour surveiller les musiques d'église, et afin qu'elles conservent toujours la gravité qui convient à la maison de Dieu, fera en sorte, nous en sommes certain, que les présentes dispositions, que nous publions avec l'agrément de Sa Sainteté, aient leur plein effet; elle nous fera éviter là le désagrément d'appliquer aux contrevenants les peines désignées plus haut et d'autres plus graves.

« De notre résidence, le 18 novembre 1856.

« C. Card., *vicaire.* »

INSTRUCTION

Pour les Maîtres de Musique.

Si tous les maîtres de musique cherchaient leur inspiration dans la piété et dans la religion, comme il en est qui ont le bon esprit de le faire; s'ils avaient toujours dans l'esprit que leur *musique* doit tendre à louer Dieu dans son saint temple et à exciter la dévotion des fidèles, il n'eût pas été nécessaire de faire des règlements pour les compositions musicales. Mais il n'est que trop vrai que quelquefois, à la grande surprise des vrais et pieux fidèles, on a entendu dans les églises certaines *musiques* indignes de la maison de Dieu, et qui ont fait voir clairement que le maître, loin d'avoir en vue le service de la majesté divine et l'édification de l'auditoire, n'a visé qu'à faire preuve d'une imagination fougueuse; et que, oubliant l'église, il a cru écrire pour le théâtre, non-seulement en lui empruntant son genre de mélodie, mais encore en transportant à l'église quelques fragments de *musique* théâtrale, auxquels il a quelquefois adopté par farce les paroles de la sacrée liturgie. Afin qu'un si grand scandale ne se renouvelle pas, et afin que les maîtres qui écrivent de la *musique* pour les églises aient une règle qui les empêche de s'égarer, on prescrit ce qui suit :

« La *musique* destinée à être exécutée dans les églises doit s'éloigner de la *musique* profane et théâtrale, non-seulement par les *mélodies,* mais encore par la *conduite*; en conséquence :

« Sont prohibés les mouvements trop vifs et trop excitants; si les paroles demandent l'allégresse et la joie, que cela soit exprimé par la suavité de l'allégresse religieuse, et non avec la vivacité effrénée de la danse.

« Dans tous les mouvements graves ou rapides, les paroles du texte sacré devront se prononcer clairement et jamais avec plus de célérité qu'on ne le fait dans le discours ordinaire.

« Les paroles seront mises en *musique* dans l'ordre qu'elles occupent dans le texte sacré. Après avoir exprimé entièrement un sens, il sera permis d'en répéter quelque mot ou quelque phrase, selon le besoin, sans inversion, sans confusion de sens, et avec la modération prescrite.

« Lorsque les paroles seront chantées simultanément par plusieurs voix, il est prohibé de faire prononcer les unes par une des parties, et les autres en même temps par les autres parties. Cela s'entend de la première fois qu'on les profère.

« On devra chanter toutes les paroles sans en ajouter, sans en retrancher aucune.

« Il ne sera pas permis d'y changer une syllabe.

« On prohibe les ariettes, les duos et les trios à l'imitation des pièces de théâtre.

« On défend entièrement le récitatif, et tout ce qui s'en rapproche.

« Est prohibé ce qu'on nomme *la cabaletta*, ainsi que l'entière répétition d'un morceau, si ce n'est qu'une petite phrase, ou petite période qui serait nécessaire au sentiment des paroles.

« Pour ce qui regarde les instruments on s'abstiendra des longues introductions et des longs préludes, soit à grand orchestre, soit avec des solos d'instruments; les préludes devront se borner à un petit nombre de mesures.

» Sans que l'instrumentation soit dépourvue de la grâce et du coloris qu'exigent l'art et le bon goût, on devra éviter la mollesse excessive, ainsi que le bruit immodéré, toujours fatigant et inconvenant dans la maison de Dieu.

« Que le compositeur ne l'oublie pas, l'instrumentation dans les églises est à l'état de simple tolérance; elle doit principalement servir à soutenir et à enrichir le chant, loin de le dominer, et encore moins le fatiguer, l'écraser et le réduire à n'être qu'une partie accessoire.

« Les dispositions contenues dans cette instruction forment partie intégrante de notre circulaire du 18 novembre courant, et particulièrement de l'article 3, dont elles sont l'interprétation; elles seront donc observées comme ordonnance de ladite circulaire.

« De notre résidence, le 20 novembre 1856.

« C. CARD.-VICAIRE. — *Joseph* TARNESSI, secrétaire. »

DE LA LITTÉRATURE MUSICALE en France.

Nous trouvons dans le supplément des Feuilles Catholiques n° 34 ORGAN DE LA SOCIÉTÉ DES ARTS CHRÉTIENS DU DIOCÈCE DE LINTZ, en Autriche, l'article suivant que nous nous empressons de présenter à nos lecteurs :

« Pendant que nous autres Allemands pensons et cherchons, expérimentons et discutons, *pro* ou *contra*, parlons et contredisons, écrivons et prescrivons, d'autres, moins spéculatifs, mais plus pratiques que nous, nous enlèvent tranquillement les résultats, et font valoir une chose sur laquelle, à cause de notre hésitation continuelle, nous ne pouvons nous unir. Après cela nous nous frappons le front pleins de stupéfaction, et nous ne pouvons comprendre que d'autres depuis longtemps ont pu s'unir au sujet de choses pour lesquelles nous nous arrachons les cheveux l'un à l'autre (textuel).

« Une nouvelle preuve de notre assertion est la librairie liturgique et musicale de E. Repos, à Paris, rue Bonaparte, 70.

« Cette librairie possède un très-riche dépôt de musique liturgique dans lequel les plus célèbres savants et artistes de France ont consigné les fruits de leurs travaux; ils ont fourni de la musique liturgique à toutes les églises, chapelles, séminaires, écoles, maîtres de chapelle, organistes, concerts, colléges, etc.; mais cela ne suffisait point; la librairie Repos imprime un *journal de liturgie romaine et de musique sacrée* sous le titre : LE PLAIN-CHANT. Chez nous il n'existe ni l'un ni l'autre de ces usages, malgré le grand intérêt pour la musique liturgique et ce qui est le plus pénible à avouer, les deux choses sont à peu près impossibles, à cause de la désunion qui règne; nous n'avons nul temps de nous en occuper, à cause des guerres continuelles résultant d'une telle entreprise.

« En France on chante depuis longtemps partout le *cantus firmus* et on est parfaitement d'accord que ce chant grégorien est dans l'église de par droit canonique : les églises dans lesquelles on ne chante pas.

« Nous le savons de l'expérience personnelle et par des communications d'une valeur inattaquable.

« En France on n'a pas besoin d'injonction quelconque pour introduire ce chant dans l'église et pour faire l'acquisition des livres; là on comprend le chant liturgique, comme le latin à la messe. Il paraîtrait impossible en France d'essayer seulement autre chose, et on trouverait cela contre l'esprit de l'Eglise.

« En France, on commence déjà dans les écoles catholiques, les enfants apprennent les chants vulgaires, mais ils apprennent aussi les chants liturgiques; chez nous une tentative de ce genre ferait crier tout le monde.

« Pour celui qui ne comprendra pas nos assertions, nous lui indiquerons les titres des deux petits ouvrages : 1° *A b c du plain-chant à l'usage des petits enfants;* 2° *Méthode élémentaire de plain-chant romain et petit Traité de psalmodie* (chaque ouvrage déjà a plusieurs éditions). Tous les deux sont approuvées par un grand nombre de cardinaux, archevêques et évêques, etc., mais non pas seulement cela, ils sont introduits dans les écoles du peuple et on les étudie! Les enfants apprennent là avec facilité les chants sacrés; il n'est donc pas à s'étonner que leur exécution à l'église est passée à l'état du fait, qui produit généralement un grand effet.

« Ce qui en Allemagne est depuis des années un sujet de disputes les plus violentes et qui le restera malheureusement encore pour pas mal de temps, nous voulons parler de l'accompagnement du chant liturgique par l'orgue, est depuis longtemps résolu en France. Pendant que chez nous paraissent autant d'accompagnements pour orgue que le *cantus gregorianus* trouve d'amateurs, — mais qui sont aussi loin l'un de l'autre dans leurs principes, comme l'eau est du feu; — en France on a accepté là depuis longtemps d'une *manière irrévocable le système des accords parfaits et les tonalités anciennes.*

« Il est certain qu'il y a eu des contradicteurs, qui trouvaient que ce système n'était pas possible pour notre musique et nos oreilles modernes, mais ils devaient bientôt rentrer dans le néant en regardant l'Eglise du Seigneur, qui n'est, ne peut, ne doit être de ce monde. En France aucun organiste n'oserait accompagner le *cantus gregorianus* selon l'harmonie moderne; on appellerait cela une profanation et on interdirait l'orgue à un tel profanateur du chant liturgique. Mais cela n'est

pas possible, car chaque église a ses propres livres de chœur et pour l'orgue et même les préludes nécessaires, autorisés et approuvés par l'autorité ecclésiastique, cela produit cette union si désirable qui remplit de joie et d'une sainte fierté les catholiques. Nous citerons comme appui à notre assertion :

1° *L'accompagnement du plain-chant sur l'orgue*, par Th. Nisard ;

2° *L'Art de préluder sur l'orgue*, par G. Schmitt. Mais que l'on ne croie pas que tout cela est venu de but en blanc; avant d'en arriver là on a beaucoup étudié, et on continue tous les jours. De nombreux ouvrages théoriques ont été publiés à ce sujet; nous citerons :

1° *Traité théorique et pratique de l'Accompagnement sur l'orgue*, par Niedermeyer et d'Ortigue ;

2° *Les Vrais principes de l'Accompagnement du plain-chant sur l'orgue*, par Th. Nisard;

3° *Cours complet de plain-chant*, par A. de La Fage ;

4° *Nouveau Traité élémentaire du plain-chant romain, nouvelle édition augmentée de 12 tableaux disposés et notés pour les différents livres de chant liturgique, formant une suite d'exercices qui conduisent à la parfaite exécution du Chant de l'Eglise et servant de complément aux autres ouvrages de l'auteur*, suivi d'un *Questionnaire* utile aux professeurs et aux élèves. (Adrien de La Fage.)

5° *Méthode pour la formation des Chœurs et des Maîtrises ou Guide théorique et pratique pour la restauration du chant d'église et du chant populaire*, par G. Schmitt ;

6° *Traité complet des Modulations pour l'orgue, à l'usage du chant grégorien*, par G. Schmitt. Ces auteurs ont une réputation bien méritée qui s'étend bien loin au delà des frontières de France. Leurs travaux si remarquables en France ont obtenu un assentiment général. Tout autre chose se fait chez nous, où il suffit de vouloir innover quelque chose dans le domaine de l'art pour être bafoué et dénigré de façon que le plus hardi préfère se taire. » A. P. Z.

CÉRÉMONIE

Pour l'inauguration de l'orgue reconstruit de Saint-Bonaventure.

Notre savant confrère, M. Morel de Voleine, dont les travaux sur la liturgie lyonnaise et l'archéologie musicale sont constamment cités à Paris et partout, nous a communiqué une note fort intéressante sur la manière solennelle dont les offices étaient chantés à Lyon, il y a deux siècles, dans la plupart de nos églises, et notamment dans celle des Cordeliers, à qui on semble vouloir rendre un peu de sa splendeur primitive. Nous reproduisons cette notice telle que l'érudit publiciste l'a trouvée dans un chartulaire fort curieux d'ailleurs : elle forme, à notre avis, un préambule rempli d'à-propos pour une notice dont le but est de constater les travaux de reconstruction qui viennent d'être faits à l'orgue de cette paroisse, et dont on a pu juger dans une intéressante cérémonie qui a eu lieu lundi soir à titre de nouvelle inauguration.

Relation de ce qui s'est passé dans l'église des pères Cordeliers du grand couvent de Saint-Bonaventure de Lyon, par le père J. B. Bazin. — Lyon, De la Roche, libraire, 1693.

(Pages 13 et suivantes.) « L'église a trois portes « en face, et sur une même ligne, et à l'entrée de « la principale, une tribune à la moderne. ... et « une balustrade tout en haut où il y a une des « plus belles orgues du royaume. C'est un grand « 16 pieds de 40 jeux et à 5 claviers, savoir : du « grand orgue, du positif, du cornet séparé de la « trompette en récit, du cornet d'écho, et des « pédales à 19 marches. Il s'en voit peu de cette « sorte. Elle est nouvelle, et de la façon du sieur « Ferry, envoyé exprez de Paris pour ce sujet par « M. Le Bègue, organiste du Roy, qui a composé « et fait imprimer de si belles pièces d'orgues. « Le buffet qui la renferme est très-riche, bien « peint et des plus propres, tant pour la menui-« serie que pour la sculpture qui en est fort « délicate. Il est soutenu par quatre grands « termes de 12 pieds de hauteur, qui en portent « les grandes tourelles et les plus gros tuyaux. »

(Page 54) où est relatée en longs détails une magnifique cérémonie religieuse, à propos de la béatification d'un religieux lyonnais :

« Tous s'étant donc rendus dans l'église, les « chantres du couvent entonnèrent les litanies « qui y furent continuées en musique par les « religieux même qui y répondaient avec beau-« coup de modestie. — Les vêpres se commen-« cèrent à deux heures, et elles furent aussi toutes « chantées en musique. — Il y a de très-belles « voix dans la maison, et plusieurs religieux y « savent parfaitement la musique. »

Si l'orgue de Saint-Bonaventure dont nous avons à parler maintenant n'est pas conçu dans des proportions aussi considérables que celui dont il vient d'être question, nous devons pourtant constater que, dans les travaux dont il vient d'être l'objet, les facteurs ont lutté avec avantage contre une réunion de difficultés locales. Il est à regretter que la reconstruction de cet instrument n'ait pas déterminé son déplacement au moins partiel, pour en faire un orgue de fond tout à fait complet. C'était là, nous croyons le savoir, un projet conçu tout d'abord par l'ancien curé de Saint-Bonaventure, et dont la réalisation devait être confiée par lui à une manufacture d'orgues de création essentiellement lyonnaise, rivalisant avec les plus célèbres, qui depuis quelques années a doté nos églises d'instruments admirés de toutes parts, et par conséquent doublement digne d'être encouragée.

Nous ne saurions décrire l'instrument avec ce soin minutieux que MM. les membres du jury ont dû mettre à le visiter et l'expertiser : au surplus c'est toujours une bonne fortune inestimable pour l'auteur d'un instrument petit ou grand, que de rencontrer, pour en faire connaître les ressources,

des artistes tels que M. Edouard Batiste, organiste à Saint-Eustache et professeur au Conservatoire de musique, et M. Widor, organiste à Lyon, et aussi fort estimé à Paris où il est considéré aussi comme une notabilité moderne dans l'art des Sébastien Bach, des Froberger et des Lemmens.

Dans une large et savante Introduction, M. Batiste a complétement saisi l'auditoire par le caractère de grandeur magistrale qui caractérise son talent. Cette main puissante pour laquelle il n'existe pas d'impossibilité sur le clavier d'un orgue, y a montré son inspiration poétique ainsi que son exécution ferme et hardie, jetant dans des modulations inattendues, quoique toujours correctes, des flots d'admirable harmonie. Puis l'excellent organiste a fait admirer les jeux de détail dans deux charmants morceaux (*élévation* et *communion*) où se dessinent de douces cantilènes qu'il a rendues avec un charme inexprimable sur les jeux de solo.

A côté l'organiste parisien, M. Widor s'est fait écouter avec une attention soutenue dans sa dernière improvisation sur les jeux de détail.

Comme organiste de la paroisse, M. l'abbé Neyrat s'était effacé selon l'usage, en cette circonstance : il a clôturé la séance comme il l'avait commencée, en réunissant toutes les forces sonores de l'instrument, dont l'effet serait plus grand encore, nous persistons à le croire, s'il était moins resserré et moins enfoncé dans l'étroit espace qui lui est resté ménagé derrière le maître-autel.

Les enfants de la maîtrise ont alterné avec les improvisations de MM. les organistes, en chantant quelques motets choisis. Nous profitons de cette occasion pour constater les progrès accomplis par eux sous la direction de M. l'abbé Neyrat : leurs intonations sont assez justes, les nuances convenables. Viendra plus tard, sans doute, l'art des respirations et du style fort négligé généralement en dehors des maîtrises de Paris, et sans lequel pourtant, en musique religieuse surtout, la langue harmonique resterait à l'état de demi-barbare.

P. SAINT-D'AROD.

Bulletin bibliographique et Musicographique[1].

I. **L'orgue-Alexandre.** Méthode théorique et pratique à l'usage des pianistes, contenant des études et morceaux des maîtres classiques et modernes par H. L. D'AUBEL et Aug. DURAND. Chez Alexandre père et fils, facteurs d'orgues, rue Meslay.

Ce petit ouvrage, fort bien fait, renferme en fort peu d'étendue tout ce qu'a besoin de savoir un pianiste qui veut s'exercer à toucher non-seulement les petites orgues de chambre, devenues en ces dernières années d'un usage si fréquent et que l'immense fabrication de MM. Alexandre a si puissamment contribué à populariser, mais encore les orgues de tout genre et de toute dimension. La description de l'instrument est fort claire, les préceptes suffisants et les pièces données en exemple variées et bien choisies. J'adresserai aux auteurs un seul reproche, c'est de partager la manie de beaucoup de musiciens français qui se croient obligés d'introduire dans leurs ouvrages des barbarismes italiens pour ne pas nommer clairement et naturellement la chose par son nom français. Ainsi établissant les principes du doigté de l'orgue, ils le distinguent en doigté *par substitution*, ce que tout le monde comprend, et doigté *par glissando* ; à quelle langue, s'il vous plaît, appartient cet horrible mot? Si vous vouliez exprimer votre idée en italien, il fallait au moins dire par *sdrucciolando*, ou mieux par *sdrucciolato*, mais pourquoi ne pas écrire tout simplement doigté par *glissade*, *glissé* ou *en glissant?* Puisque j'en suis sur les mots italiens, il faudra aussi à la page 21, écrire le titre du morceau donné pour exemple non pas *Alla Trinità*, mais *Alta Trinità*. Quoique l'ouvrage de MM. d'Aubel et Durand ne soit pas précisément un livre fait pour enseigner l'accompagnement du plain-chant, les deux musiciens auxquels il est dû étant l'un et l'autre d'habiles accompagnateurs-plain-chantistes, les préceptes généraux qu'ils donnent sont fort bons à suivre par ceux qui voudraient acquérir de l'habitude en ce genre; et d'ailleurs toute personne qui veut accompagner le plain-chant doit au préalable acquérir non-seulement une connaissance suffisante du clavier, mais encore prendre les habitudes particulières qu'exige toute exécution sur les instruments à sons prolongés au moyen du vent que fournissent les soufflets. C'est ce que leur apprendra la petite méthode pour l'*orgue-Alexandre* de MM. d'Aubel et Durand.

II. *A Son Altesse Royale le duc régnant de Saxe-Cobourg-Gotha.* **Violetje**, ballade flamande, composée par XAVIER VAN ELEWICH, docteur en sciences politiques et administratives de l'université catholique de Louvain. Op. 17. Paroles flamandes et allemandes de J. M. DAUTZENBERG, traduction française de J. ABRASSART. — Bruxelles, G. et J. Meynne, 4, rue Saint-Jean. In-4° jésus de 7 pages.

Dans son peu d'étendue, ce petit morceau peut donner lieu à des considérations musicales extrêmement intéressantes se rattachant à tout un ordre d'idées que nous ne pouvons exposer ici. Un article spécial sur ce sujet paraîtra bientôt dans le **Plain-chant** et montrera comment quelques lignes de mélodie peuvent parfois amener à plus de réflexions que n'en fait naître souvent la lecture d'une partition des plus volumineuses.

III. **Catéchisme du plain-chant**, à l'usage des personnes qui veulent connaître les nouveaux livres liturgiques de chant romain, par M. l'abbé... du clergé d'Aire et de Dax. — Mont-de-Marsan, 1861, imprimerie générale d'Elie Dupeyron. In-8° de 32 pages. Prix 75 c.

Le titre de cet opuscule ne me paraît pas être précisément celui qui lui convenait. Le mot grec κατηχισμός, dont les Latins ont fait *catechismus*, dont nous avons à notre tour fait *catéchisme*, n'est employé chez les deux peuples anciens que par les orateurs ecclésiastiques et signifie *instruction religieuse*. Il désigne aussi le livre qui contient cette instruction, et c'est en ce sens que l'on parle du *catéchisme du Concile de Trente*, du *catéchisme de Montpellier*, etc. Plus habituellement il indique des livrets où cette instruction est limitée à sa partie élémentaire et où il est traité brièvement et simplement des principes et des mystères de la foi catholique. Ces livrets sont ordinairement rédigés par demandes et par réponses et spécialement destinés aux enfants. Par extension l'on a donné le nom de cathéchisme à des opuscules élémentaires appliqués à des sujets tout autres que l'instruction religieuse, et c'est ainsi que l'on a eu un *catéchisme musical*, un *catéchisme d'économie politique*, etc. Celui que M. l'abbé ... intitule *catéchisme du plain-chant*, n'est point dans cette catégorie. C'est une petite dissertation où les questions sont fort peu approfondies, mais où l'on rencontre quelques renseignements utiles que l'on saura gré à l'auteur d'avoir recueillis.

IV. **L'art de préluder sur l'orgue**, dédié à M. Aristide Cavaillé-Coll, facteur de grandes orgues, chevalier de la Légion d'honneur, par Georges SCHMITT, organiste du grand orgue de Saint-Sulpice.

Cet ouvrage n'est pas, comme pourrait le laisser croire son intitulé, un livre de théorie; il appar-

1. Tous les ouvrages annoncés dans le *Bulletin bibliographique* se trouvent chez Repos, rue Bonaparte, 70, au même prix que chez les éditeurs.

tient tout à fait à la pratique et se compose de cent morceaux généralement de peu d'étendue et propres à être employés dans l'office divin comme antiennes, versets de *Magnificat* ou de *Gloria*, strophes d'hymnes, élévations, communions, offertoires, processions, sorties.

Tous ces morceaux sont susceptibles d'être exécutés sur un orgue de huit à dix jeux ; un petit nombre seulement exige deux claviers ou un clavier et un pédalier; la régistration est, du reste, indiquée en tête de chaque pièce qui peut fort bien être étudiée sur l'instrument dit *harmonium*, qu'au moins on aurait dû nommer *harmonion* ; si la dénomination eût toujours été insignifiante ou absurde, le mot aurait été régulièrement formé et dans les formes de la langue française.

Au moyen de reprises faites avec jugement, on peut augmenter selon le besoin l'étendue des morceaux qui paraissent trop courts. « Nous nous sommes, dit l'auteur, décidé à publier ces *préludes* pour venir en aide à beaucoup d'artistes et amateurs de musique d'orgue, pour qui certaines compositions présentent trop de difficultés techniques et trop peu d'opportunité au culte catholique. Nous ne nous dissimulons pas que l'exécution de quelques-uns ne soit pas exempte de difficultés; mais nous avions en vue dans cet ouvrage de présenter l'utile et l'agréable. »

C'est en effet à quoi a très-bien réussi M. Georges Schmitt, qui écrit toujours dans le bon et véritable style de l'orgue sans s'astreindre à une sévérité outrée et en adaptant ses compositions aux progrès de l'orgue moderne, susceptible de beaucoup d'effets qui conviennent on ne peut mieux à l'église et que M. Schmitt emploie si habilement à l'orgue de Saint-Sulpice, où il s'est fait connaître comme l'un des meilleurs organistes de la capitale.

Il serait insignifiant de chicaner M. Schmitt sur ce terme de préludes qu'il donne ici à des pièces qui sont souvent tout autre chose et le plus souvent même des *interludes* ou des *postludes*. Le mot *prélude* désigne ici des pièces propres à représenter celles que le plus souvent les organistes improvisent et que bon nombre d'entre eux feraient mieux d'emprunter à des compositions écrites, s'ils ne les écrivaient eux-mêmes. Le recueil de M. Schmitt met à leur disposition la besogne toute mâchée; ils n'ont qu'à choisir le mode et le degré tonique. Ceux qui n'ont pas encore toute l'expérience nécessaire comprendront le service qui leur est ici rendu, et par la pratique fréquente des pièces de M. Schmitt, ils ne tarderont pas à devenir capables de traiter facilement et correctement les parties qui les concernent dans l'office; ils s'habitueront surtout à faire parler leur instrument avec cette richesse d'harmonie qui à l'église peut suppléer jusqu'à un certain point à l'inspiration et à l'originalité des idées.

V. **Histoire des sociétés chorales de Belgique** par Aug. Thys, secrétaire de la société d'Orphée à Gand, membre hon. du Mænner-Gesang-Verein de Cologne ; — Gamp, imp. et lith. de Busscher, frères, — Cologne, librairie artistique de F. C. Eisen; 1855, in-4o de 216 pages.

S'il est une institution qui doive intéresser particulièrement tous les amis de la musique religieuse, c'est assurément celle des sociétés chorales qui en ces derniers temps se sont si heureusement multipliées de toute part et dont les progrès et l'influence ne cessent d'augmenter. Ces sociétés sont tout à fait dans l'esprit de la musique d'église, qui est essentiellement *chorale*, et le temple est sans contredit l'un des lieux où elles peuvent se montrer sous leur plus beau jour.

Toutes nos sympathies doivent donc appartenir à ceux qui comme M. Thys recueillent les faits historiques relatifs à ces utiles et civilisatrices réunions, qui écrivent leurs annales, qui élèvent leur importance aux yeux de tous, en faisant connaître leur origine, leur organisation, les difficultés qu'elles ont eues à surmonter, leurs succès, leurs revers, et laissent toujours dominer au-dessus de tous ces faits l'idée philosophique de l'influence qu'elles exercent ou sont appelées à exercer.

Le travail publié par M. Aug. Thys a pour objet les seules sociétés chorales de Belgique et forme une statistique précieuse qui n'a que l'inconvénient, si heureux d'ailleurs de toutes les statistiques qui s'appliquent aux institutions en progrès, savoir de devenir à chaque instant moins complètes. Après une introduction qui forme la première division de son livre, et que l'on n'accusera pas de prolixité, M. Thys s'occupe dans la seconde des sociétés chorales existant en Belgique, de leur fondation, des recensements qui en ont été faits, de leurs travaux en général, ce qui l'amène à parler de la nécessité d'étendre l'enseignement musical populaire de l'heureux pays qu'il habite. Il indique ensuite les sociétés qui existent dans les neuf provinces et dans l'armée, signalant les principaux faits qui les intéressent. La troisième division, développement naturel de la seconde, a pour objet les *concours pour la meilleure exécution*. La quatrième division concerne les *Festivals ;* on y trouve des renseignements sur l'histoire des grandes fêtes musicales en différents pays et des règlements qui peuvent fort bien servir à d'autres réunions qu'à celles pour lesquelles ils ont été conçus.

La cinquième division est intitulée *répertoire choral belge* et renferme un *catalogue général*, d'environ 700 morceaux à voix d'hommes, dus à 141 compositeurs. La sixième n'a plus trait aux sociétés chorales, mais offre de courtes biographies des compositeurs belges anciens et modernes, dont quelques-unes ont été faites d'après des documents absolument inédits et fournissent en conséquence, malgré leur brièveté, de quoi intéresser tous ceux qui s'occupent de recherches historico-musicales. L'ouvrage est terminé par un *appendice* qui sert de supplément aux différentes parties de l'ouvrage.

La première origine des sociétés chorales en Belgique paraît remonter à l'année 1817. Une excursion de chanteurs viennois en aurait fait concevoir l'idée. Les plus anciens cercles chantants remontent à 1823 : le premier fut fondé à Zele, gros bourg de la Flandre orientale ; les commencements de l'ancienne *Réunion lyrique* de Bruxelles datent de 1825; enfin quelques chœurs d'hommes paraissent en 1829 sur les programmes des concerts d'harmonie de l'ancienne *société de Sainte-Cécile* de Gand.

Cependant, dit M. Thys, ce ne fut guère qu'après 1830 que des tentatives sérieuses furent faites pour l'introduction en Belgique de la culture du chant choral par des sociétés d'amateurs.

Mais sitôt les premières difficultés d'organisation vaincues et quand l'on eut reconnu que la fondation d'une société n'était pas chose si malaisée à obtenir et que l'agrément que l'on en pouvait retirer était presque immédiat, les réunions chorales s'organisèrent de toute part. Chose assez singulière, les villes principales furent, en matière de chant choral, devancées par les communes rurales de la Flandre orientale. Dès 1834 plusieurs villages des environs de Termonde étaient dotés de cercles chantants et se réunissaient pour organiser une fête que d'autres réunions imitèrent en 1838 et 1839.

Un recensement officiel fait en 1841 constate l'existence en Belgique de *soixante* sociétés de chœurs. Dans un second recensement fait en 1851, on reconnaît que le nombre des cercles chantants a quintuplé et de *soixante* s'est élevé à *deux cent cinquante-huit*. Il y avait en outre, en Belgique, des cercles d'instrumentistes au nombre de 465 dont 165 dataient d'avant 1830 : le plus ancien remontait à 1772.

Les fêtes de Termonde que nous venons d'indiquer ont véritablement été les premiers *concours* pour la meilleure exécution et appartiennent surtout aux communes rurales; mais à partir de 1839 les villes commencent à s'occuper des luttes de ce genre dont le nombre et l'importance augmentent chaque jour.

Les *Festivals* suivirent de près les concours et les cercles chantants, outre l'occupation que leur fournirent les concerts, exécutions dans les églises, solennités publiques, sérénades, promenades sur l'eau, etc., se mirent à faire des excursions dans les provinces belges et même en pays étranger. Le gouvernement facilita ces mouvements en tout ce qui dépendait de lui.

En effet, dit M. Thys, « les gouvernements doivent attendre un double résultat des réunions chorales : celui d'aider au mouvement civilisateur propre à notre époque et celui de coopérer à la diffusion des connaissances musicales en les répandant dans les masses. »

L'influence civilisatrice s'est immédiatement manifestée en faisant consacrer dans beaucoup d'endroits aux exercices de chant des heures précédemment vouées à des délassements stériles, tant dans les villes que dans les campagnes. Quant au second résultat, il n'est pas encore, dit M. Thys, en voie de se réaliser en Belgique; et notre auteur constate ce fait, qui paraîtra singulier au premier abord, qu'aujourd'hui le nombre des amateurs qui étudient la musique est moins élevé qu'avant la création des cercles chantants. Voici comment la chose s'explique : « afin de pouvoir enrôler un plus grand nombre de membres, la très-grande majorité des sociétés chorales dispense ceux-ci de la connaissance des moindres notions de la musique. Les différentes parties des chœurs étant serinées séparément aux chanteurs avant qu'ils puissent les entonner simultanément, les choristes n'apprennent absolument rien que par cet excercice. »

Pour remédier à cet état de choses, M. Thys appelle la fondation d'écoles primaires de chant qui procurent à la Belgique cette supériorité qui aujourd'hui semble être l'apanage de l'Allemage. C'est aussi ce pays qu'il faudrait en ceci prendre pour modèle ; là en effet point de village, point de hameau qui n'ait une école publique et où la musique ne soit une partie essentielle de l'enseignement primaire. Aussi, dit encore avec raison M. Thys, « grâce à cet enseignement, dans toutes les écoles et églises le peuple exécute le chant choral et sacré à quatre voix, et le culte du plus pur de tous les arts exerce la plus heureuse influence sur le moral des populations. »

Espérons que M. Thys aura bientôt à donner en ce sens un supplément à son utile travail et qu'il enregistrera les titres des écoles avec autant de patience et de soin qu'il a réuni ceux des sociétés chorales. ADRIEN DE LA FAGE.

NOUVELLES.

LA FACTURE D'ORGUE DANS LA PRUSSE RHÉNANE. — Cologne, *Gazette musicale*. — Il y a quelques années, on parlait de monter un orgue dans la grande salle du Gurzenich. Cet orgue devait être le complément des embellissements de cette salle sans pareille.

Malheureusement, il paraîtrait que ce projet, dont l'exécution est si vivement désirée, est ajourné aux calendes grecques.

Dans la nouvelle salle des concerts d'Elberfeld, on a monté un beau buffet, mais on ne se presse pas de le remplir des tuyaux.

La société chorale *Concordia* agit autrement et vient de commander à M. Adolphe Ibach fils, de Barmen, un jeu d'orgue dit de seize pieds, avec trois claviers a mains, un pédalier et quarante-quatre jeux, qui doit être placé dans la salle des concerts de cette société.

Cela est très-honorable et très-heureux pour l'art, car cela démontre un progrès et pourra être d'une grande influence pour l'Allemagne. Car, n'est-il pas déplorable de voir nos salles de concerts dans l'impossibilité de nous faire connaître la musique de cet instrument magnifique tant perfectionné de nos jours?

On sait quelles difficultés et quelles circonstances s'opposent aux concerts d'orgue dans les églises, et cela est même dans la nature de la chose que l'Église ne peut qu'exceptionnellement permettre des exécutions musicales, surtout lorsqu'on doit payer sa place comme dans une salle de concert.

Mais aussi que devient cette riche littérature d'orgue dotée si splendidement par les grands maîtres depuis Bach et Hændel? Cette grande et belle musique d'orgue, renfermant plus que tout autre genre de musique des pensées et des idées musicales très-élevées, est à peu près perdu pour les amateurs de l'art musical.

Il y a beaucoup d'organistes en Allemagne qui, de temps à autre, exécutent sur l'orgue,—lorsqu'ils en ont, bien entendu, obtenu la permission des autorités ecclésiastiques,—des préludes et fugues, sonates pour orgue, trios, etc., mais cela pour eux seuls ou seulement devant quelques amis de musique d'orgue.

Nous sommes donc très-heureux de voir qu'il y a enfin une ville résolue de faire placer un orgue dans sa salle de concerts, comme cela se pratique, depuis de longues années, partout en Angleterre, où de ville en ville on rivalise pour cette chose en fait de goût et de magnificence.

L'orgue-concert de la ville de Barmen est le centième instrument sorti des ateliers d'Adolphe Ibach fils. Depuis 1826-1836, neuf orgues furent livrées par cette maison ; de 1837-1840, trois ; de 1842-1845, treize ; de 1846-1850, dix-huit ; de 1851-1855, vingt ; de 1856-1860, trente-sept ; ce qui prouve la prospérité de cette maison.

Parmi ces instruments, il y a des orgues de trente-deux jeux à Elberfeld, église luthérienne, l'abbaye de Werden ; de trente-cinq jeux, à Dusseldorf, église Saint-Lambert; de quarante-huit jeux, à Schwelin ; de cinquante-quatre jeux, à Trèves-Basilica ; de cinquante-trois jeux, à Barmen, l'église protestante ; de soixante-dix-sept jeux, à Valence, en Espagne, l'église métropolitaine ; de trente jeux, à Jurzenich, Cologne, nouvelle église évangelique ; de quarante-quatre jeux, dans la salle de concerts de la ville de Barmen.

L'un des frères Ibach est actuellement en Espagne, occupé à monter plusieurs instruments et une douzaine d'orgues. Il était à la Havane depuis les deux dernières années.

— Le jour de la Pentecôte, une société d'orphéon de cinquante jeunes gens de dix-huit à vingt-cinq ans, les uns gradués en droit, en médecine, les autres employés dans diverses administrations, dans le commerce et dans l'industrie, se sont rendus, par le chemin de fer d'Orsay, en pèlerinage à Notre-Dame de Danhallm, près Palaiseau, à quelques lieues de Paris. Ils ont exécuté eux-mêmes une belle messe et ont communié en grand nombre. Cette visite a exercé un puissant effet d'édification sur les habitants de cette contrée.

— Un festival qui réunira les députations de l'Orphéon français aura lieu, au mois de septembre prochain, au Palais de l'Industrie, sous la direction de M. E. Delaporte. Les listes d'adhésions donnent déjà le chiffre de plus de six mille chanteurs, représentant les orphéons de cinquante départements. Le comité général de patronage des orphéons et sociétés chorales de France, présidé par M. Larabit, sénateur, a pris sous ses auspices la partie artistique de cette grande solennité, pour laquelle MM. Meyerbeer, Auber, Halévy, Ambroise Thomas, Richard Wagner et Kücken ont écrit spécialement des chœurs.

— Jusqu'aujourd'hui 4,400 chanteurs, venant de 160 localités diverses, se sont annoncés à Nuremberg (Bavière) pour le festival des sociétés chorales catholiques de l'Allemagne méridionale. Plusieurs sociétés arriveront de bien loin, par exemple, de Kiel (Holstein) et de Presbourg (Hongrie).

—Vient de paraître à notre bureau :

NOUVELLE MÉTHODE POUR LA FORMATION DU CHŒUR ET DES MAITRISES, ou Guide théorique et pratique pour la restauration du chant d'Eglise et du chant populaire, par G. SCHMITT ; 1 vol. grand in-8° jésus, texte et musique prix *net* 6 francs.

RECUEILS DE MOTETS, HYMNES ET ANTIENNES au Saint-Sacrement, à la Sainte-Vierge et sur divers autres sujets ; à trois voix égales et inégales, avec accompagnement d'orgue ou d'harmonium, *ad lib.* ; par l'abbé E. G. JOUVE, chanoine de Valence.

E. REPOS, *Libraire-Éditeur responsable*.

PARIS. — IMPRIMÉ CHEZ BONAVENTURE ET DUCESSOIS, 55, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS.

— DEUXIÈME ANNÉE. — JUILLET 1861, N° 7. —

LE PLAIN-CHANT

REVUE MENSUELLE

DE MUSIQUE SACRÉE, ANCIENNE ET MODERNE

ET D'ÉDUCATION MUSICALE

PRIX DE L'ABONNEMENT PAR AN, DE JANVIER 1861 :

FRANCE : Texte, Chant, Musique et Orgue, 10 fr. — Texte seul, 6 fr. — ANGLETERRE, ESPAGNE, BELGIQUE, SUISSE, HOLLANDE, PIÉMONT, 12 fr. — ÉTATS-ROMAINS, ÉTATS-UNIS, RUSSIE, AUTRICHE, TURQUIE, GRÈCE, 14 fr.
Adresser les Lettres, les Paquets et les Bons sur la poste *à l'ordre* de E. REPOS, Libraire-Éditeur, 70, rue Bonaparte, Paris.

AVIS DE L'ÉDITEUR

Sur la composition Du Comité de Rédaction et de Patronage Du Journal Le PLAIN-CHANT.

Le Journal le PLAIN-CHANT, dès la seconde année de son apparition, prend un essort qui non-seulement lui assure une longue et heureuse vitalité, mais encore devient, pour ses adhérents, une source d'intérêt et de variété, qui doit incontestablement concourir à sa propagation et sa prospérité.

En effet, l'idée préconçue de cette publication avait sa raison d'être, car elle était le résultat d'un plan longuement médité et suscité par les besoins exprimés journellement des localités qui, éloignés des grands centres, désirent cependant se mettre au courant de tout ce qui s'y passe, et connaître les systèmes qui dérivent des adoptions des différents diocèses, sans pour cela subir de critiques amères, susceptibles de les offenser, ou de rester témoins passif de diatribes qui leur sont indifférentes.

C'est en poursuivant ce but, que le PLAIN-CHANT a obtenu ses premiers succès et les nombreux encouragements qu'il a reçus. Ce qui vient aujourd'hui couronner l'œuvre, c'est la participation active de plusieurs Maîtres de chapelle, Organistes, Compositeurs et Littérateurs des plus éminents de la capitale, qui veulent bien, à compter de ce jour, le prendre sous leur patronage et en diriger les travaux.

M. Adrien de La Fage, le savant musiciste-compositeur qui, depuis quelques mois seulement, dirigeait le PLAIN-CHANT, en qualité de Rédacteur en chef, avait déjà fait pressentir cette ère nouvelle en appelant à lui tous ceux qui s'intéressent à l'Art du chant religieux; aussi son appel a-t-il été promptement entendu, et bientôt a-t-il vu se grouper autour de lui, l'élite de cette phalange artistique, qui malgré la diversité de ses doctrines, n'a pas hésité à se réunir, pour apporter son active collaboration à la solution de l'inextricable problème de l'Unité, et qui vient, pour ainsi dire, d'elle-même se ranger sous la bannière d'une devise tant recherchée et tant désirée :

LA RESTAURATION DU CHANT SACRÉ.

Les membres de ce Comité tout paternel et tout bienveillant, non-seulement coopèrent par leur zèle, leur activité et leurs précieuses connaissances théoriques et pratiques, à la composition du journal le PLAIN-CHANT ; mais appellent aussi à leur aide, et reçoivent avec l'impartialité qui n'appartient qu'aux esprits éclairés et consciencieux, toutes les idées de nature à confirmer ou modifier leurs opinions.

Cet Avis a donc le double but d'instruire les vrais amis de l'Art et du Chant religieux, de la nouvelle régénération que vient de subir le journal le PLAIN-CHANT, ainsi que d'engager MM. les Maîtres de Chapelle, Organistes, Directeurs de Maîtrises, etc., des Départements et de l'Étranger, à suivre cet exemple en se joignant aux Membres correspondants, qui ont bien voulu le prendre sous leur bienveillante protection.

E. REPOS, LIB.-ÉDIT.

CONSTITUTION DU COMITÉ.

Les membres du Comité résidant à Paris, après plusieurs séances préparatoires, se sont constitués en trois sections selon la catégorie des éléments dont le classement est ainsi réparti :

I.

SECTION des Règlements et Décrets. — Bibliographie musicale. — Rapports d'ouvrages litteraires et scientifiques.

Président de la Section.

M. CH. VERVOITTE, maître de chapelle de Saint Roch.

Membres :

Mgr ANDRÉ, protonotaire apostolique.
MM. l'Abbé COQUANT, curè de Saint Eugène.
l'Abbé DESFOSSÉS, vicaire de Notre-Dame des Victoires.
l'Abbé DURAND, vicaire de Saint Éloi.
LA FAGE (de), compositeur de musique.
l'Abbé JOUVENT, 1er aumonier de la prison Mazas.
Joseph POLLET, maître de chapelle de Notre-Dame.
RENAUD, maître de chapelle de Saint Sulpice.
SCHMITT, organiste du grand orgue de St-Sulpice.
l'Abbé VANSON, chapelain de Sainte Geneviève.

II.

SECTION des Principes et Doctrines. — Enseignement et Didactique. — Articles historiques, critiques et articles de fonds.

Président de la Section :

M. l'abbé RAILLARD, vicaire de Saint Thomas-d'Aquin.

Membres :

MM. BIANCHI, écrivain.
DELORT, maître de chapelle de Saint Pierre de Chaillot.
DHIÉBAUD, maître de chapelle de Saint Thomas-d'Aquin.
GAUTHIER, maître de chapelle de Saint Eugène.
LA FAGE (de).
RENAUD.
SCHMITT.
VERVOITTE.

III.

SECTION de Biographie et Notices. — Nouvelles et Comptes-rendus. — Rapports artistiques et de manufacture.

Président de la Section :

M. SCHMITT.

Membres :

MM. BIANCHI.
César FRANCK, maître de chapelle et organiste de Sainte-Clotilde.
LA FAGE (de).
LENZ, organiste accompagnateur de St-Sulpice.
Prosper PASCAL, compositeur et écrivain.
Ch. POLLET, compositeur et professeur de musique.
RENAUD.
VINCENT, membre de l'Institut.

Président du Comité :

M. Ch. POLLET.

Secrétaire :

M. l'abbé VANSON.

Secrétaire adjoint :

M. Albert REPOS.

Rédacteur, chargé de la direction du journal :

M. Adrien de LA FAGE.

Membres correspondants des Départements et de l'Étranger :

MM. Léon AUDÉ, correspondant des ministères, pour les travaux historiques, Napoléon-Vendée.
L. d'AUBIGNY, organiste de Poitiers.
L'abbé X. BARBIER DE MONTAULT, historiographe, à Angers.
BEAULIEU, correspondant de l'Institut, à Niort.
Mgr CHAILLOT, protonotaire apostolique, à Rome.
MM. Léon DALMIÈRES, organiste á Saint Étienne.
GROSJEAN, organiste de la cathédrale de Saint-Dié.
LABAT, maître de chapelle á Montauban.
Le docteur LADNER, archéologue, à Trèves.
Sir John LAMBERT, compositeur de musique, à Péterborough (Angleterre).
Le docteur METTENLEITER, compositeur de musique, à Ratisbonne.
Le R. P. MINJARD, de l'Ordre des frères prêcheurs, Dijon.
L'abbé MOUGIN, à New-York (Etats-Unis).
NICOLAS, maître de chant à Commercy.
L'abbé RASTIER, maître de chapelle à Tours.
Le vicomte Prosper SAINT-D'AROD, rédacteur en chef du *Courrier de Lyon.*
F. SEGUIN, compositeur de musique, à Avignon.
ELEWYCK (Le chevalier Xavier VAN) docteur en science politique et administrative de l'université de Louvain, et compositeur de musique religieuse à Louvain (Belgique).

Siége du Comité, chez **E. Repos**, libraire, propriétaire-Editeur-responsable des journaux LE PLAIN-CHANT et LA PAROISSE, 70, rue Bonaparte, à Paris.

Dans la séance générale du COMITÉ DE RÉDACTION ET DE PATRONAGE DU JOURNAL LE PLAIN-CHANT, tenue le 24 juillet 1861, le Comité a adopté à l'unanimité, pour être joint au journal, numéros de juillet et suivants, les morceaux dè musique inédits :

1. **O Salutaris**, chant populaire à l'unisson, composé par M. Georges SCHMITT.
2. **Motet pour la bénédiction**, chant populaire d'Allemagne, arrangé par M. G. SCHMITT.
3. **Adoremus**, chant liturgique, harmonisé pour quatre voix avec un accompagnement différent sous chaque verset, par M. Ch. VERVOITTE.
4. **Noël**, chœur à trois voix, par M. Ch. POLLET.
5. **Ave, Regina cœlorum**, chœur pour quatre voix, par M. G. SCHMITT.
6. **O salutaris**, à trois voix, très-facile, par M. G. SCHMITT.
7. **Alma redemptoris**, duo pour deux voix égales, par M. G. SCHMITT.
8. **Motet pour la réception d'un Évêque ou d'une autorité ecclésiastique**, chœur pour quatre voix, par M. G. SCHMITT.
9. **Ave, maris stella**, motet à trois voix, par M. LECLERC.
10. **Motet pour l'Élévation**, pour deux voix, par M. Prosper SAIN D'AROD.
11. **Élévation**, pour orgue, par M. Ch. HESSÉ, organiste à Breslau (Allemagne).
12. **Prélude**, par M. GEISSLER, école allemande.

Les morceaux de chant d'une certaine étendue sont publiés à part et forment un RÉPERTOIRE NOUVEAU, sous la responsabilité du Comité de rédaction et de patronage du journal LE PLAIN-CHANT.

TRAITÉ CRITIQUE DU PLAIN-CHANT

DE SES MODES ET DE SON ACCOMPAGNEMENT

PAR

GEORGES SCHMITT.

CHAPITRE I.

Le chant Latin ou Grégorien.

Le chant latin ou grégorien, est une partie essentielle du culte catholique, et diverses parties sont aussi anciennes que l'Église même. La plupart de ses mélodies datent au moins des premiers siècles. Aujourd'hui, que le chant sacré reçoit par l'orgue un accompagnement harmonique, la connaissance de sa construction intérieure, de son originalité, de son essence et de ses modes formant sa base, devient indispensable pour l'organiste catholique.

Le chant d'Église se divise en *Accentus* et en *Concentus*.

Parmi l'*Accentus* on range les chants dont la mélodie n'est autre chose qu'une manière de lire à haute voix, et dans laquelle les derniers mots, forment une cadence finale ou un refrain mélodique.

Ce sont : les chants des *Oremus*, *Épitres*, *Évangiles*, *Prophéties*, *Lamentations*, *Préfaces*, *Passions*, *Confiteor* et *Pater noster*.

Le chant des Psaumes et de l'*Exultet*, qu'on chante le samedi-Saint pendant la bénédiction du feu, le *Venite* des Matines et le *Te Deum*, quoique d'une forme bien plus mélodique, peuvent être placés parmi l'*Accentus*.

Pour ces chants, l'accompagnement d'orgue est déjà possible, par contre, dans les autres chants ci-dessus énoncés, l'accompagnement doit être supprimé.

Tous les autres chants, appartenant au *Concentus*, ont une mélodie parfaitement formée, et reçoivent un accompagnement d'orgue.

Il n'est pas dans notre intention de parler ici longuement sur l'ancienne notation, (neumes) ou de rechercher si c'est un grand profit pour le chant d'Eglise, de restaurer les mélodies du plain-chant dans leurs formes primitives comme on l'a essayé de nos jours.

Il n'est pas désirable ni à propos de restaurer ces mélodies telles qu'elles se trouvent dans quelques manuscrits neumatiques, cependant il est certain que tout vrai connaisseur ou plain-chantiste peut généralement accepter les travaux faits par plusieurs hommes érudits ; car les circonstances dans lesquelles le plain-chant se présente aujourd'hui à nous, sont tout autres que celles du temps de sa création.

Nos besoins ne sont pas ceux du VIe, VIIe, VIIIe ou IXe siécle.

Rien que par cette raison, que les mélodies du plain-chant furent créées dans un temps où l'on n'avait, pour ainsi dire, aucune idée de l'harmonie et encore moins celle de l'accompagnement harmonique, *où le plain-chant n'était que pour lui-même*, et dont l'art de le chanter consistait essentiellement dans des ornements et embellissements de traits vocaux, tels que : le *portamento*, l'*écho*, le *mordante*, le *trille*, la *vibration*, le *staccato*, etc. (1), rien que cette raison, plaiderait en faveur du travail de MM. Raillard, Coussemacker et de Fétis.

On peut admettre aussi que la plupart des mélodies du plain-chant furent créées et destinées à être chantées en *solo*.

---

(1) M. l'abbé Raillard dit que tous ces embellissements sont contenus dans la notation neumatique. Voyez son *Explication des Neumes*. Paris, Repos.

Comme chant *du chœur*, on trouvera encore la suppression de certains agréments assez raisonnée, car tous ces embellissements ne pourraient avoir lieu dans le chant en chœur.

Nous allons donc prendre pour le moment les mélodies du plain-chant telles que nous les trouvons dans les meilleurs livres des derniers siècles et nous allons les examiner, afin de voir s'il ne s'y serait pas introduit des choses qui soient en contradiction ouverte avec les règles de l'ancien système tonal.

Si dans un livre, à telle ou telle place se trouve une *tierce* au lieu d'une *quarte*, que dans un autre livre se trouve une *seconde* au lieu d'une *quarte*, cela peut nous être très-indifférent, pourvu que l'allure et le sens de la mélodie ne soient pas détruits par cela.

Il est une chose malheureusement trop vraie, c'est que les anciens traducteurs des mélodies du plain-chant de la notation neumatique en notation carrée ont fait le plus de mal possible. Puis la transposition des modes contribua beaucoup à fausser les mélodies, car dans les temps antérieurs on n'a jamais pu s'entendre pour savoir si l'on devait se servir de huit, douze ou de quatorze modes.

Il est sans contredit que les mélodies du plain-chant, telles qu'elles sont venues jusqu'à nous, ont été en réalité basées sur quatorze modes, malgré que les livres de chant n'en donnent que huit, et que comme eux, nous aussi, nous ne parlerons que de huit modes. Nous démontrons plus loin comment les deux systèmes (le système de huit modes et celui de douze ou quatorze modes) se rapportent, et comment les deux systèmes ont été mis en union (1).

(1) On les appelle aussi tons de l'Église, parce que tous les chants de l'Église, depuis les premiers siècles chrétiens, jusqu'au XVII[e] siècle, ont été composés dans ces modes, et que l'Église a créé ce système tonal.

D'après nos idées modernes de tonalité, nous ne pouvons presque pas appeler ces suites de sons « *tonalité* ». L'expression de *tonalité* n'est ici qu'une forme adoptive, synonime avec l'expression : modes.

Les modes de l'Eglise sont formés sur la gamme diatonique *Ut*, *Ré*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*; de façon que l'on peut sans ♯ ou ♭ former sur chaque ton une gamme nouvelle, comme suit:

UT,	*ré*,	*mi*,	*fa*,	*sol*,	*la*,	*si*,	*ut*.
RÉ,	*mi*,	*fa*,	*sol*,	*la*,	*si*,	*ut*,	*ré*.
MI,	*fa*,	*sol*,	*la*,	*si*,	*ut*,	*ré*,	*mi*.
FA,	*sol*,	*la*,	*si*,	*ut*,	*ré*,	*mi*,	*fa*.
SOL,	*la*,	*si*,	*ut*,	*ré*,	*mi*,	*fa*,	*sol*.
LA,	*si*,	*ut*,	*ré*,	*mi*,	*fa*,	*sol*,	*la*.
SI,	*ut*,	*ré*,	*mi*,	*fa*,	*sol*,	*la*,	*si*.
UT,	*ré*,	*mi*,	*fa*,	*sol*,	*la*,	*si*,	*ut*.

La gamme sur le *si* ne pouvait pas être bien venue, car à cause de la fausse quinte *si-fa*, elle ne permettait aucune division harmonique de l'octave. Le vieux *Compendium antiph. Coloniense* dit là-dessus: « la tonalité » (*B*-car=*H*) a été rejetée à cause de sa fausseté (parce qu'ici le triton et la fausse quinte se trouvaient ensemble).

La *première note* de chacune de ces suites de sons indiqués plus haut, était appelée *note fondamentale* ou *note finale*. Les anciens reconnaissaient, et avec grande raison, deux positions à cette note fondamentale; savoir: au *commencement* et dans le *milieu* d'une gamme.

La double position de cette note créa la division des tonalités en authentiques et en plagales, et formait ainsi le système des quatorze modes de l'Église. Lorsque la note fondamentale se trouve au commencement d'une gamme (comme dans celles ci-dessus) la tonalité est *authentique*; mais lorsque cette note se trouve au milieu, si elle est la quatrième note de la gamme, la tonalité est *plagale*. Une mélodie qui a pour base une tonalité *authentique* doit donc à partir de la note fondamentale se diriger dans les dessus (en montant); au contraire, une mélodie qui a pour base une tonalité *plagale*, doit se mouvoir autour (en cercle) de sa note fondamentale.

Cette double position de la note fondamentale donne nécessairement à la tonalité

authentique ainsi qu'à la tonalité plagale, un caractère tout différent.

Il est donc incontestable que les tonalités authentiques produisent un tout autre sentiment sur l'auditeur que les tonalités plagales.

Les quatorze modes ou tons de l'Église sont les suivants:

1er ton.— *RÉ, mi, fa, sol, la, si, ut, ré.* Authentique.
2e ton.— *La, si, ut, RÉ, mi, fa, sol, la* Plagal.
3e ton.— *MI, fa, sol, la, si, ut, ré, mi.* Authentique.
4e ton.— *Si, ut, ré, MI, fa, sol, la, si.* Plagal.
5e ton.— *FA, sol, la, si, ut, ré, mi, fa,* Authentique.
6e ton.— *Ut, ré, mi, FA, sol, la, si, ut,* Plagal.
7e ton.— *SOL, la, si, ut, ré, mi, fa, sol.* Authentique.
8e ton.— *Ré, mi, fa, SOL, la, si, ut, ré,* Plagal.
9e ton.— *LA, si, ut, ré, mi, fa, sol, la.* Authentique.
10e ton.— *Mi, fa, sol, LA, si, ut, ré, mi.* Plagal.
11e ton.— *SI, ut, ré, mi, fa, sol, la, si.* Authentique.
12e ton. *Fa, sol, la, SI, ut, ré, mi, fa.* Plagal,
13e ton.— *UT, ré, mi, fa, sol, la, si, ut.* Authentique.
14e ton. *Sol, la, si, UT, ré, mi, fa, sol.* Plagal.

Les tonalités plagales ne sont donc pas proprement dites des tonalités nouvelles, ce ne sont que des sous-tonalités.

On appelle alors les tonalités authentiques, *tonalités principales* et les tonalités plagales, *tonalités accessoires;* (secondaires), parce que chacune de ces deux tonalités ont la même note fondamentale.

D'après la tradition, St Ambroise, évêque de Milan, au IVe siècle, emprunta au système tonal grec, les quatre premières gammes et s'en servait, comme base de ses chants.

Ce système fut accepté bientôt partout, et se maintint jusqu'au VIe siècle, où le Pape St Grégoire-le-Grand ajouta aux quatre modes authentiques, les quatre modes plagaux.

La, si, ut, RÉ, mi, fa, sol, la.
Si, ut, ré, MI, fa, sol, la, si.
Ut, ré, mi, FA, sol, la, si, ut.
Ré, mi, fa, SOL, la, si, ut, ré.

reposant sur les mêmes notes fondamentamentales que les authentiques. Il les classa de la manière suivante, et leur donna les noms : 1er, 2e, 3e, 4e, 5e, 6e, 7e et 8e tons.

1er ton. — *RÉ, mi, fa, sol, la, si, ut, ré*
2e ton.— *La, si, ut, RÉ, mi, fa, sol, la.*
3e ton — *MI, fa, sol, la si. ut, ré, mi.*
4e ton.— *Si, ut, ré, MI, fa, sol, la, si.*
5e ton.— *FA, sol, la, si, ut, ré, mi, fa.*
6e ton.— *Ut, ré, mi, FA, sol, la, si, ut,*
7e ton — *SOL, la, si, ut, ré, mi, fa, sol.*
8e ton.— *Ré, mi, fa, SOL, la, si, ut, ré.*

Cet ordre et ses dénominations se sont maintenus jusqu'à nos jours.

Nous ne pouvons pas savoir, si jusqu'au temps de St Grégoire, les quatre modes authentiques seuls formaient la base des chants, et si les quatorze modes étaient en usage, ou si de ces quatorze modes, St Grégoire, choisissant les huit tons ci-dessus indiqués, les fixa définitivement pour l'usage des chants de l'Église.

Mais il est certain que douze modes furent en usage du temps de Charlemagne, (les deux modes sur le *si* paraissaient avoir disparus déjà en ce temps), car par deux décrets (capitulaires) il ordonna une fois d'employer huit modes, et une autrefois douze.

Les douze tonalités de l'Église reçurent par Glarean, professeur à Fribourg, au XVe siècle les dénominations grecques suivantes:

1er ton. . . . . *Ré, mi, fa, sol, la, si, ut, ré.* Mode Dorien.
2e ton. *La, si, ut, ré, mi, fa, sol, la.* *id.* Hypodorien.
3e ton. . . . . *Mi, fa, sol, la, si, ut, ré, mi.* *id.* Phrygien.
4e ton. *Si, ut, ré, mi, fa, sol, la, si.* *id.* Hypophrygien.
5e ton. . . . . *Fa, sol, la, si, ut, ré, mi, fa.* *id.* Lydien.
6e ton. *Ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut.* *id.* Hypolydien.
7e ton. . . . . *Sol, la, si, ut, ré, mi, fa, sol.* *id.* Mixolydien.
8e ton. *Ré, mi, fa, sol, la, si, ut, ré.* *id.* Hypomixolydien.
9e ton. . . . . *La, si. ut, ré, mi, fa, sol, la.* *id.* Eolien.
10e ton. *Mi, fa, sol, la, si, ut, ré, mi.* *id.* Hypoéolien.
11e ton. . . . . *Si, ut, ré, mi, fa, sol, la, si.* *id.* Ionien.
12e ton. *Sol, la, si, ut, ré, mi, fa sol.* *id.* Hypoionien.

Déjà dans les premiers temps on trouva convenable de simplifier le système de quatorze modes et de le réduire aux huit modes actuels. Rien ne nous prouve que St Grégoire n'ait commencé par là!

Dans cet ancien système tonal, la note *bé* (*sa*) était le seul demi-ton chromatique qu'on pouvait employer comme « *note essentielle.* »

Cette note *bé* (*si* ♭) facilitait donc énormément la réduction de quatorze modes au système de huit modes, et aida à simplifier le système tonal.

On s'aperçut qu'avec l'aide de ce *bé* tous les modes pouvaient être transposés à la quarte supérieure ou à la quinte inférieure, de façon, que si l'on changeait dans le premier et le deuxième modes de l'Eglise la note *h* en *bé* (*si* en *sa*) on obtiendrait les proportions de 9ᵉ et 10ᵉ modes; que si l'on changeait dans les 3ᵉ et 4ᵉ modes de l'Eglise, le *h* en *bé*, on obtiendrait les proportions du 11ᵉ et 12ᵉ modes, et que si l'on changeait dans les 5ᵉ et 6ᵉ modes de l'Église, le *h* en *bé*, on obtiendrait les proportions du 13ᵉ et 14ᵉ modes; comme suit :

1.	*RE,*	*mi,*	*fa,*	*sol,*	*la,*	*si* ♭,	*ut,*	*ré.*
9.	*LA,*	*si,*	*ut,*	*ré,*	*mi,*	*fa,*	*sol,*	*la.*
2.	*La,*	*si* ♮,	*ut,*	*RÉ,*	*mi,*	*fa,*	*sol,*	*la.*
10.	*Mi,*	*fa,*	*sol,*	*LA,*	*si,*	*ut,*	*ré,*	*mi.*
3.	*MI,*	*fa,*	*sol,*	*la,*	*si* ♮,	*ut,*	*ré,*	*mi.*
11.	*Si,*	*ut,*	*ré,*	*mi,*	*fa,*	*sol,*	*la,*	*si.*
4.	*Si* ♮,	*ut,*	*re,*	*Mi,*	*fa,*	*sol,*	*la,*	*si* ♮.
12.	*Fa,*	*sol,*	*la,*	*SI,*	*ut,*	*re,*	*mi,*	*fa.*
5.	*FA,*	*sol,*	*la,*	*si* ♮,	*ut,*	*ré,*	*mi,*	*fa.*
13.	*UT,*	*ré,*	*mi,*	*fa,*	*sol,*	*la,*	*si,*	*ut.*
6.	*UT,*	*ré*	*mi,*	*FA,*	*sol,*	*la,*	*si* ♭,	*ut.*
14.	*Sol,*	*la,*	*si,*	*UT,*	*ré,*	*mi,*	*fa,*	*sol.*

Les 1ᵉʳ, 2ᵉ, 3ᵉ, 4ᵉ, 5ᵉ et 6ᵉ modes de l'Église peuvent donc se présenter sous deux formes : une fois avec la note essentielle *si*, et une fois avec la note essentielle *sa* (*si* ♭).

Cela se trouve dans nos livres de chœur. Tous les chants qui s'y rencontrent qui ont un bémol marqué à la clef, ou ceux dans lesquels la note *si* ♭ est traitée partout comme note essentielle, ayant à chaque passage nécessaire un ♭ marqué, sont à cause de cela toutes des modes transposés, et ils s'y trouvent en grand nombre.

Déjà du temps de Glarean, les deux tonalités sur le *si* paraissaient avoir été hors d'usage, car il n'en parle nulle part.

Pour bien comprendre ce que nous allons dire plus loin, il est nécessaire d'ajouter ces deux tonalités à l'exemple ci-dessus, et de les mettre à la place qu'elles occupent dans cette suite. D'après cela, elles deviennent les 11ᵉ et 12ᵉ modes de l'Église, et les deux tonalités qui ont pour note fondamentale l'*ut*, deviennent les 13ᵉ et 14ᵉ modes.

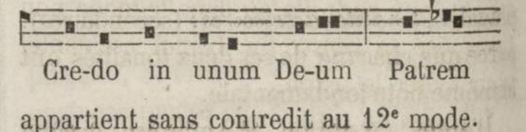
La différence essentielle de toutes ces gammes consiste dans la position diverse des deux demi-tons *mi-fa* et *si-ut*, et la double position des notes fondamentales.

Dans les 1ᵉʳ, 2ᵉ, 3ᵉ, 4ᵉ, 5ᵉ, 6ᵉ, 7ᵉ, 9ᵉ, 11ᵉ et 13ᵉ modes, la position des deux demi-tons, est chaque fois différente; au contraire dans la 1ʳᵉ et 8ᵉ, dans la 3ᵉ et 10ᵉ, dans la 5ᵉ et 12ᵉ, et dans la 7ᵉ et 14ᵉ modes, la position des deux demi-tons est toujours la même. Ces derniers modes désignés ne se distinguent entre eux que par la différence des notes fondamentales; la 1ʳᵉ a *ré*, la 8ᵉ par contre a *sol*; la 3ᵉ *mi*, la 10ᵉ *la*; la 5ᵉ *fa*, la 12ᵉ par contre *si*, etc., etc., pour note fondamentale.

Les 1ʳᵉ, 3ᵉ, 5ᵉ, 7ᵉ, 9ᵉ et 13ᵉ modes de l'Église sont des modes authentiques, et les 2ᵉ, 4ᵉ, 6ᵉ, 8ᵉ, 10ᵉ et 14ᵉ sont des modes plagaux.

Mais on trouve aussi divers chants non transposés dans les livres de chœur. Les 11ᵉ et 12ᵉ modes présentent les cas les plus rares.

Ainsi le *Credo*,



appartient sans contredit au 12ᵉ mode.

On trouve cependant ce chant dans tous les livres, transposé dans le 4ᵉ mode.

Un autre exemple très-remarquable du 12ᵉ mode transposé dans le 4ᵉ, c'est l'offertoire *in festo St. Laurentii* (10 Août.)





Cet offertoire est identique dans le *Graduale Romanum* transcrit par le R.-P. Lambillote; dans le *Cantus missarum* des frères prêcheurs, dans le Graduel romain (édition Lecoffre;) et le Graduel romain (édition Liége,) 1832.

Dans le Graduel romain, (édition Repos), Digne; et le Graduel romain, (édition des librairies Catholiques), Paris, 1854; cet offertoire est du 3e mode et en diffère complètement quant à la mélodie, nous ne savons trop pourquoi.

Ainsi dans la plupart des livres de chœur, ce morceau de chant est transposé dans le 4e mode, dans lequel la note *si* ♭ (*sa*) est note essentielle.

La raison pour laquelle nous trouvons tant de chants appartenant au 9e et 10e, et quelquefois aussi, au 14e mode de l'Église, est qu'on ne tenait pas pour préférable dans l'ancien système tonal, de marquer la note *mi* bémol dans le courant du texte, chose qui devient pourtant nécessaire lors de la transposition des modes dans la sous-quinte, aux endroits, où dans le mode non transposé se trouve un bémol accidentel pour éviter le triton.

Il paraît de même que l'on tenait pour superflu le *si* bémol grave dans le deuxième mode. Dans les nouvelles éditions de livres de chœur, notamment dans l'édition Lecoffre, Paris, 1852; l'édition Adrien Leclerc, Paris, 1837; *Cantus missarum*, Gand, 1854 et Liége, 1832, on ne s'est pas privé d'employer ce *si* ♭ grave.

L'exemple d'un chant appartenant au 14e mode c'est l'Introït: «*Sacerdotes Dei, in festo unius martyris pontificis.* »

Dans l'édition Leclerc, Paris, 1857, et dans l'édition nouvelle de Liége, 1832; ce chant est transposé dans le 6e mode.

Dans le *Cantus missarum* (1) des frères prêcheurs et dans l'édition de Digne, 1859, ce chant se trouve dans son mode primitive, comme suit:



L'édition Lecoffre 1852, donne un autre chant et un autre texte pour cette fête.

L'exemple d'un morceau appartenant au 10e mode qui se trouve dans les anciens livres de chœur sous sa forme primitive, mais avec la désignation fausse « du 2e ton » est le, « *Hæc dies* » qui se chante le jour de Pâques à la messe et aux vêpres. De semblables chants se trouvent en grand nombre dans le *Graduel.*

Dans l'édition nouvelle de Liége et de Malines se trouvent beaucoup d'exemples du 9e et 10e modes. Voyez, page 19, 20, 21, 27, 30 et ailleurs. — Ces transpositions des modes au moyen de la note *si* bémolisée n'était pas sans influences sur certains d'entre eux, de façon que la plupart, surtout les 5e et 6e modes primitifs ont perdu de leur pureté, et ont amené la complète ressemblance du mode lydien avec le mode ionien. Ce que nous disons, a surtout rapport au 6e mode, qui a perdu totalement sa note essentielle: le *si.*

Il n'y a que les livres de chœur de Digne (édition Repos) qui se distinguent entre tous par la conservation scrupuleuse des anciens modes, où nous trouvons encore de temps à autre le mode lydien — plagal intact: le 6e ton pur. Un exemple de ce genre est la Communion « *In vigilia SS. apostolorum Petri et Pauli,* » page 406.

(1) Par erreur marqué comme étant du 6e mode.



D'autres exemples se trouvent aussi, page 226, et ailleurs.

Le 5ᵉ mode, par contre, a conservé davantage sa pureté (son *si* essentiel), on en trouvera de nombreux exemples, non-seulement dans les livres de Digne, mais dans beaucoup d'autres éditions.

Nous donnons ici un Graduel de l'édition de Digne, 1859, pour exemple. C'est le Graduel : *In festo plurimum martyrum, extra temps. pasch.*



De semblables exemples se trouvent dans ce même livre page 191, 225, 304, 321, 332, 333 et ailleurs.

On attribua à chaque mode de l'Église en réalité un caractère particulier, c'est-à-dire, qu'on tenait chacun d'eux pour susceptible de faire un certain effet sur le sentiment. Mais ces qualités particulières n'en sont pas moins à considérer comme un rêve fantaisiste; ils ont au contraire un sens vrai et profond, et ils expriment les qualités qui leur ont été ajoutées bien plus claires et plus frappantes que les tonalités modernes, auxquelles on attribue de même un caractère particulier. Cela est facile à concevoir, pendant que dans notre système tonal la position de deux demi-tons majeurs et mineurs est toujours la même et que par cela toutes les gammes majeures ou mineures se ressemblent, (ou se distinguent seulement par leur position plus hautes ou plus basses entre elles), cette position des demi-tons *mi-fa, si-ut,* dans les modes de l'Eglise, est presque dans chaque ton une autre, comme nous l'avons prouvé plus haut.

Outre cela, chaque mode a une dominante propre, tandisque dans le système tonal moderne, la *quinte* est toujours la dominante. Ensuite les quatre premiers modes du système des huit modes ont une *tierce* mineure, et les quatre seconds modes une *tierce* majeure au-dessus de la note fondamentale.

Les modes plagaux se meuvent toujours autour de la note fondamentale, tandis que les modes authentiques se meuvent toujours dans une direction ascendante, s'éloignant ainsi de la note fondamentale.

Toutes ces particularités contribuent à donner à chaque mode un caractère propre.

En général les modes authentiques ont une certaine hardiesse et une certaine fraicheur, combinées à un grand sérieux qui souvent arrive jusqu'au majestueux; les modes plagaux (à l'exception du 8ᵉ), ont par contre un caractère plus tranquille, plus doux, plus moelleux, et quelques-unes même portent à la tristesse.

La suite prochainement.

RESTAURATION
DE L'ORGUE DE L'ÉGLISE PAROISSIALE SAINT-PHILIPPE DU ROULE.

Qu'ils sont doux, qu'ils sont délicieux, qu'ils sont purs les souvenirs de l'enfance et de l'adolescence! Ceux de la jeunesse se rattachent à des faits de plus grande conséquence, et qui souvent ont décidé du sort de l'homme durant le reste de sa vie et fixé sa destinée; cependant on n'y revient jamais avec tant de plaisir, on ne leur trouve jamais les mêmes charmes. C'est sans doute que dans la jeunesse les souffrances et les peines de tout genre, dont les existences même les plus favorisées ne sont presque jamais complètement exemptes, laissent alors plus de traces, quoique, selon moi du moins, elles ne fassent pas plus d'impression que celles de l'enfance.

Que je m'arrêterais volontiers sur la multitude de souvenirs qu'a réveillés en moi la cérémonie d'inauguration de l'orgue restauré de Saint-Philippe où je suis monté, où j'ai chanté pour la première fois il y a si longtemps, puisque j'étais alors enfant de chœur dans ladite église. Que je peindrais volontiers mes camarades d'alors, tous les employés de l'église et à leur tête notre bon curé, M. Fernbach, ancien carme déchaussé, si vif, si zélé, si passionné pour le chant qu'il n'avait jamais étudié et pour la pompe du culte qu'il avait alors si peu de moyens de rendre telle qu'il l'aurait voulu en raison de la pauvreté de l'église nouvellement rendue au culte. Que j'aimerais à parler de ses manières avec nous, de l'air colère qu'il prenait souvent tout en riant au fond du cœur, de ce grand respect qu'il exigeait autour de lui et que nous n'avions parfois qu'en apparence, comme gamins, espiègles et enfants terribles que nous étions! Mais ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans ces détails, et je demande pardon aux lecteurs du peu que je viens d'écrire. C'est de l'orgue restauré nouvellement par la Société Merklin-Schütze que je dois m'occuper, en rappellant seulement certains petits faits sur l'état où il était encore il y a quelques mois.

L'église de Saint-Philippe est la dernière qui ait été construite à Paris dans le XVIIIe siècle. Jusqu'en 1722 le Roule avait été un village dépendant du village de Villier-la-Garenne, et ses habitants n'avaient cessé de demander une église; les sollicitations devinrent plus vives encore lorsqu'en la susdite année le Roule fut transformé en faubourg de Paris, et Chalgrin qui était alors un des architectes les plus occupés de la capitale, fut chargé en 1769 de construire l'église de ce nouveau quartier, qui fut en état d'être livrée au culte en 1784, quoiqu'elle ne fut pas complétement terminée, et que notamment la voûte n'existait pas : l'architecte y suppléa de son mieux par des constructions provisoires en bois, et l'on put admirer la noble simplicité et le beau caractère de l'édifice. La place de l'orgue n'avait pas été oubliée, mais l'espace était trop restreint, même pour les orgues tels qu'on les construisait alors. J'ai ouï dire, il y a bien longtemps, que dès l'époque de son ouverture, Saint-Philippe avait possédé une orgue, et le fait, comme on va le voir, est hors de toute contestation quant à la boiserie de l'instrument; mais quant à sa partie harmonique et à sa partie mécanique, il n'en est pas de même. En effet dans mon enfance l'orgue se composait uniquement du buffet : on disait que tout le reste avait été enlevé et détruit lors de la révolution qui suivit de près l'inauguration de l'église. Ce dont je suis sûr, c'est que de mon temps l'orgue n'eut de tuyaux que lorsque à force de soins, de peines, de quêtes faites à l'église et chez les particuliers, le bon curé que je viens de nommer parvint à recueillir assez d'argent pour faire construire par Dallery un instrument passable et qui parut alors fort suffisant. Je crois me souvenir que les tuyaux comme le mécanisme ne furent pas établis à neuf, mais tirés d'une autre église et peut-être de Saint-Jacques-du-Haut-Pas qui fit dans le même temps acquisition de l'orgue de l'abbaye Saint-Germain.

L'ancien instrument de Saint-Philippe était un *huit-pieds* avec le vieux système de soufflerie et le vieux mécanisme; il fallait absolument le reconstruire en entier, sauf à employer quelques tuyaux demeurés en bon état, et pour lesquels la facture moderne avoue qu'elle ne saurait mieux faire que l'ancienne. Telle est l'opération dont s'est chargé l'établissement Merklin-Schütze, et qui, exécutée avec le soin que l'on remarque dans les travaux de cette grande maison, met l'orgue de Saint-Philippe en rapport convenable avec l'étendue et la disposition de ce bel édifice dont les heureuses proportions n'ont peut-être pas été assez remarquées, et qui peut être regardé comme l'une des meilleures productions de Chalgrin, l'un des architectes les plus occupés du XVIIIe siècle, qui mourut pauvre en 1811 avec la douleur de n'avoir pu voir achever l'arc-de-triomphe de l'Étoile, dont le projet et l'exécution provisoire en bois avaient été amèrement critiqués.

Quoique selon toute apparence Chalgrin n'eut aucunement songé, en bâtissant Saint-Philippe, à la sonorité de l'édifice, sa forme offrait à cet égard assez d'avantages, surtout dans l'absence de chapelles latérales qui, dans les églises où elles se trouvent, absorbent une masse considérable d'ondes sonores sans en réfléchir presque aucune parcelle, le son s'y éteignant presque dès son entrée.

Du moment que l'organier avait su parer suffisamment aux inconvénients de disposition dans la tribune, l'instrument renouvellé se trouvait donc dans d'assez bonnes conditions, et l'on pouvait, si la composition des jeux se montrait judicieuse, être assuré de son effet. MM. Merklin et Schütze ne s'y sont pas trompés, et comme l'indication de ce qu'ils ont fait pour Saint-Philippe peut servir de modèle à d'autres églises qui se trouvent dans les mêmes conditions, je vais donner ici la composition des jeux de l'orgue restauré. Les lecteurs pourront y prendre une connaissance générale de la disposition adoptée par la plupart des facteurs modernes.

AU 1er CLAVIER POSITIF.

1 Gambe de 16 p. 54 tuyaux, 6 tuyaux système Walker.
2 Bourdon, 8 p. 54 tuyaux.
3 Flûte harmonique, 8 p. 54 tuyaux, 12 en bois.
4 Salicional, 8 p. 42 tuyaux.
5 Flûte harmonique, 4 p. 54 tuyaux.
6 Prestant, 4 p. 54 tuyaux.

Jeux de combinaisons.

7 Clarinette, 8 p., anches libres, 54 tuyaux.
8 Trompette, 8 p. 54 tuyaux.
9 Clairon, 4 p. 54 tuyaux.

AU 2^e CLAVIER — GRANDE ORGUE.

1 Montre, 8 p. 54 tuyaux.
2 Bourdon, 16 p. 54 tuyaux.
3 Bourdon, 8 p. 54 tuyaux.
4 Gambe, 8 p. 54 tuyaux.
5 Dulciana, 8 p. 54 tuyaux.
6 Prestant, 4 p. 54 tuyaux.
7 Doublette, 2 p. 54 tuyaux.

Jeux de combinaisons.

8 Pleinjeu.
9 Cornet, 30 notes.
10 Bombarbe, 16 p. 54 tuyaux.
11 Trompette, 8 p. 54 tuyaux.
12 Clairon harmonique, 4 p. 54 tuyaux

AU 3e CLAVIER — RÉCIT EXPRESSIF.

1 Flûte harmonique, 8 p. 54 tuyaux.
2 Gambe, 8 p. 54 tuyaux.
3 Voix céleste, 8 p. 54 tuyaux.
4 Flûte harmonique, 4 p. 54 tuyaux.

Jeux de combinaisons.

5 Nazard, 3 p. 54 tuyaux.
6 Hautbois basson, 8 p. 54 tuyaux.
7 Trompette harmonique, 8 p. 54 tuyaux.
8 Voix humaine, 8 p. 54 tuyaux.

PÉDALE SÉPARÉE.

1 Flûte, 16 p. 27 tuyaux.
2 Flûte, 8 p. 27 tuyaux.

Jeux de combinaisons.

3 Bombarde, 16 p. 27 tuyaux.
4 Trompette, 8 p. 27 tuyaux.

PÉDALES D'ACCOUPLEMENTS ET DE COMBINAISONS.

1 Réunion du 1er clavier à celui des pédales.
2 Réunion du 2e clavier à celui des pédales.
3 Réunion du 3e clavier à celui des pédales.
4 Réunion du 1er clavier sur le 2e à l'unisson.
5 Réunion du 2e clavier sur le 2e à l'unisson.
6 Réunion du 3e clavier sur le 2e à l'octave grave.
7 Introduction des jeux de combinaisons du 1er clavier.
8 Introduction des jeux de combinaisons du 2e clavier.
9 Introduction des jeux de fond du 2e clavier.
10 Introduction des jeux de combinaisons du 3e clavier.
11 Introduction des jeux de combinaisons de la pédale séparée.
12 Trémolo.
13 Expression.

Telle doit être en effet, sauf quelques modifications accidentelles, la composition d'un orgue pour les églises de dimension pareille à celle de Saint-Philippe du Roule. Il faut en outre remarquer que dans tous les orgues construits en France avant la trentième année du siècle, il est aujourd'hui nécessaire de renouveller en entier non-seulement la soufflerie, mais toute la partie mécanique de l'instrument. En effet c'est réellement sur ce point que se sont fait sentir les véritables progrès de l'art. On n'embouche pas mieux les tuyaux que ne le fesaient Clicquot et Dalleryère, mais on a entièrement abandonné les soufflets grossiers dont ils faisaient usage et tout le mécanisme massif qui mettait les touches des claviers en relation avec les tuyaux. Il n'y aura bientôt plus d'orgue où toutes ces parties si essentielles de l'instrument n'aient été refaites. L'orgue de Saint-Philippe est dans ce cas, et assurément si l'on n'eut pris le parti de le restaurer, la séance du mois de mai, quel que fut le talent des artistes entendus, n'eut pas offert à beaucoup près tout l'intérêt qu'elle a excité dans l'auditoire.

En effet, comme je le remarquais ailleurs, dans l'orgue, plus que dans tout autre instrument, les perfectionnements ont une influence directe et notable sur le jeu de l'artiste; il suffit d'avoir la moindre idée de la nature et de la composition d'un orgue de grande dimension pour reconnaître la justesse de notre pensée.

La facture moderne a, le fait ne saurait être contesté, ouvert des voies nouvelles aux effets de l'orgue par la facilité de faire paraître immédiatement et sans que les doigts de l'artiste quittent les claviers, telle ou telle combinaison que l'on n'obtenait autrefois qu'en tirant et poussant plusieurs registres, tandis que aujourd'hui les pédales *d'appel* amènent, sans dérangement aucun, les principales combinaisons praticables. L'expression obtenue par le moyen si simple des boîtes à jalousie est aussi un perfectionnement fort utile mis à la disposition des organistes et après lequel on avait longtemps couru. Il ne peut toutefois s'appliquer qu'à un certain nombre de jeux de petite dimension, et en somme il ne paraît pas être dans la vraie nature de l'instrument, qui a d'ailleurs tant d'autres ressources et ne doit point abuser de celle-ci, surtout depuis qu'il peut produire tant d'effets variés au moyen des pédales d'appel.

Quatre organistes ont fait, le jour de l'inauguration, assaut de talent, tant en improvisation qu'en musique écrite : MM. Hocmelle, Renaud de Vilbac, Batiste, et enfin M. Lemmens, qui était venu de Bruxelles, où il exerce les fonctions de professeur d'orgue au Conservatoire de musique, pour assister à la cérémonie. On a remarqué que ce dernier avait assez sensiblement modifié son style, et il a semblé moins sévère que de coutume; alors on s'est aperçu que ses trois confrères avaient aussi notablement modifié le leur et qu'ils se sont montrés plus serieux que d'ordinaire.

C'était dire, en somme, que tous quatre avaient gagné, et que les nombreux admirateurs de leur talent n'y ont rien perdu. A. DE L.

NOTICE SUR JOSEPH BAINI

Suite et fin (1).

Mais si l'on peut trouver à critiquer dans ce beau et vaste travail, combien l'auteur ne mérite-t-il pas d'éloges pour ses savantes disquisitions, pour ses laborieuses recherches, pour ses immenses et patientes investigations! Ce n'est pas seulement dans les livres qu'il a puisé; une foule d'archives publiques ou privées ont été visitées par lui ; il a découvert des richesses que personne ne connaissait et qu'il ne soupçonnait pas lui-même. Souvent il a dû faire des études spéciales pour arriver à résoudre une difficulté secondaire : rien ne l'a effrayé, rien ne l'a rebuté. A l'occasion de Palestrina, il trace l'histoire de la musique pendant les premiers siècles de l'Eglise; il pénètre dans les ténèbres du Moyen-Age; puis l'on assiste avec lui au spectacle enchanteur de la Renaissance, en lisant la vie de l'illustre chef de l'Ecole romaine; de ce grand Palestrina, auquel Baini avait voué un véritable culte, le considérant comme le musicien par excellence, seul digne d'être étudié, admiré et révéré. Baini, en élevant un monument à la gloire de ce grand génie, s'en est élevé un à lui-même, monument qui ne périra pas, car les bases sur lesquelles il repose sont solides comme la vérité.

Ainsi que je l'ai dit, il s'était occupé de cet ouvrage dès sa première jeunesse; quand il eut quitté le séminaire, il s'y consacra tout entier, et y travailla sans interruption durant

(1) Voyez plus haut col. 49.

trente années. Depuis sa publication, Baini, forcé de restreindre ses heures de travail auquel il substitua des pratiques de dévotion, ne s'attacha plus à une occupation suivie et, selon toute apparence, renonça définitivement à terminer son ouvrage projeté sur l'*Histoire de la Chapelle pontificale*, pour lequel de nombreux matérieux étaient réunis, et dont, je crois, la rédaction avait été commencée. Cependant ses souffrances avaient quelques intermittences qui ne furent pas complétement infructueuses.

Ainsi, nous le voyons, en 1838, entreprendre un travail sur des compositions inédites du célèbre Pierre Abélard, appelées *Pleurs* ou *Plaintes*, en latin *Planctus*, et qui offrent des paraphrases poétiques de certains passages de l'Ecriture où quelque personnage est représenté déplorant des malheurs particuliers ou des calamités publiques. Il écrit à ce propos une Dissertation sur la notation neumatique dont ces chants sont accompagnés.

Il se charge dans la même année de recherches d'un genre fort différent et qui concernent la charge de *maestro del santo Ospizio apostolico* rétablie à cette époque en faveur du prince Giovanni Ruspoli. Cette charge qui, dans l'origine, correspondait à peu près à celle de gouverneur du sacré palais, n'est plus depuis longtemps qu'un titre honorifique. J'ignore à quelle époque il avait commencé, à la prière des religieuses de Santa-Catarina de Funari, une histoire de leur monastère qu'il a laissée incomplète, mais dont j'ai vu des fragments où il se livrait à beaucoup de recherches sur différents points de l'histoire particulière de Rome.

Ces derniers travaux, et ceux qu'il avait précédemment menés à terme sur des questions théologiques, canoniques ou historiques, plus peut-être que ses ouvrages de composition et d'érudition musicale, déterminèrent quelques personnages influents de la cour pontificale à demander pour lui une distinction dans cette cour; ils espéraient qu'on l'éléverait à la prélature, mais il fut simplement nommé, le 29 novembre 1841, *cameriere d' onore in abito pavonazzo* et en même temps *camerlingo-direttore perpetuo* de la Chapelle apostolique, charge à laquelle il était chaque année réélu depuis 1818, mais que le pape crut devoir confirmer indépendamment de toute élection. Le titre de *cameriere* n'offrait à Baini d'autre avantage que de se faire appeler *monsignore*, ce à quoi il ne tenait guère, et d'endosser le *mantellone* et la *cappa*, qu'il ne porta jamais, bien que telle fût la marque distinctive de la dignité des *camerieri*; il ne prit pas non plus rang dans les cérémonies parmi ceux-ci et fit même à ce sujet une remarque fort juste, en disant que les membres de la chapelle étaient en principe supérieurs aux *camerieri*, un chapelain étant en tous lieux et en tous temps au-dessus d'un valet de chambre. En conséquence il resta constamment au milieu des chapelains-chantres, ses véritables collègues (1).

Hélas! il devait bientôt se séparer d'eux pour toujours. En 1844, vers la Mi-Carême, il fut subitement pris la nuit d'un accès, se leva de son lit, tomba lourdement dans sa chambre, et cette chûte offensa rudement les côtes droites. Il parut cependant se remettre au bout de quelques jours.

En aucun cas, tout mal portant qu'il fût, il n'avait interrompu ses fonctions de directeur; seulement il prenait souvent une voiture pour se rendre aux lieux où son devoir l'appelait; en montant les escaliers il se trouvait quelquefois si faible et si épuisé qu'on était obligé de le soutenir; mais, par une sorte de surexcitation bien connue aux musiciens qui ont à diriger une exécution quelconque, il retrouvait ses forces en arrivant au chœur, et ce n'était qu'après l'office fini qu'il ressentait un accablement extrême. Il se crut donc, peu après sa chûte, en état de supporter la fatigue des offices de la Semaine-Sainte, et il les dirigea tous avec une telle ardeur que, malgré l'accroissement de sa toux, ses collègues se flattaient de le voir échapper aux suites de l'accident qu'il avait éprouvé; mais, jugeant mieux lui-même de son état, il sentait bien qu'il ne lui restait plus que quelques jours de vie.

Le 21 mai devait en marquer le terme. La dernière atteinte qu'il avait éprouvée ne lui avait rien fait changer à l'ordre habituel de ses occupations : il se rendit donc comme d'ordinaire à son confessional dans la matinée, rentra chez lui, dîna et reçut ensuite la visite de quelques amis ou collègues. Resté seul au commencement de la nuit, il se mit à réciter l'office divin; il avait terminé les nocturnes

(1) A l'occasion de la nomination de Baini, comme *cameriere d' onore*, deux de ses confrères, Jean Belli et Placide Anagnini, publièrent une sorte d'inscription fort longue rédigée comme remerciement à Grégoire XVI au sujet de ladite nomination et précédée d'une lettre à leur chef et collègue. J'ignore pourquoi Baini s'y trouve décoré du titre d'*Antistes urbanus*: c'est apparemment celui des prélats; dans l'inscription l'on a rappelé mal à propos les prétendues offres de Napoléon, qui, comme on l'a vu, sont une fable. Cet écrit de circonstance ne forme que 3 pages in-8°.

lorsqu'il fut pris subitement d'une violente quinte de toux qui l'étouffa en si peu d'instants, qu'en accourant lui porter secours, on ne trouva plus qu'un cadavre (1). Son bréviaire était resté devant lui ouvert aux laudes du jour ; le plus savant des musiciens, le plus respectable des ecclésiastiques était allé dans un autre monde, dans un monde meilleur, rejoindre l'artiste immortel dont il avait célébré et surtout imité les talents et les vertus. Le 21 mai, le dernier cierge du candélabre de la Semaine Sainte avait disparu; il s'était éteint derrière l'autel.

Le surlendemain il fut inhumé dans la tombe des chapelains-chantres du palais, à Santa-Maria-in-Vallicella, et son corps ayant été exposé à la croix de l'église, ainsi que le requérait sa dignité de camérier honoraire, on célébra une messe pour le repos de son âme. Par décision de ses collègues, un nouveau service, fait aux frais du collége, eut lieu le 21 août suivant. Tous les chapelains-chantres exerçants ou pensionnés se réunirent pour exécuter le *Requiem* de Palestrina avec le *Dies iræ* composé par le défunt, dont le Père Grossi, jésuite, prononça l'éloge funèbre. Une inscription latine, selon l'usage italien, placée au-dessus de la porte principale de l'église, était ainsi conçue :

JOSEPHO . BAINIO
DE . RELIGIONE . DE . MVSICA . DE . LITTERIS
OPTIME . MERITO
ADLECTI . IN . COLLEGIVM . CANTORVM . PONT . MAX
SODALI . VBIQVE . CLARISSIMO
MOERENTES . PARENTANT

Baini était membre honoraire de l'Académie royale de Stockholm depuis 1857; il le devint, en 1836, de la Société Philarmonique de l'empire d'Autriche, et la Société de même nom qui existait depuis longtemps à Rome parut seulement alors se croire tenue de lui conférer un titre semblable. L'année suivante il devint membre honoraire de la section musicale de l'Académie royale de Berlin, et ce fut alors le tour de l'Académie romaine des Beaux-Arts, placée sous la protection de saint Luc, de s'apercevoir que le plus distingué des musiciens de la capitale ne figurait pas sur ses listes. Enfin l'Académie de Stuttgard l'appela dans son sein en 1839, et la même année il fut, sur la présentation de Bottée de Toulmon, nommé membre correspondant du Comité des Arts et des Monuments établi à Paris près le ministère de l'instruction publique.

Baini répondit comme il le devait à ces honorables témoignages accordés à son mérite, et dont aucun n'avait été par lui sollicité; mais il n'en parla jamais à personne, et n'ajouta jamais à son nom d'autre titre que celui de Directeur de la Chapelle. Il se garda bien surtout de faire annoncer à son de trompe par les journaux les marques de distinction qu'il avait ainsi reçues, bien différent en cela de quantités d'artistes ou littérateurs médiocres, qui, admis à peine dans certaines sociétés où, pour entrer, l'unique difficulté se réduit à peu près au paiement du diplôme, que parfois encore ils oublient d'acquitter, veulent à cette occasion occuper à tout prix de leur prodigieux mérite les cent bouches de la renommée.

Baini avait fait son testament en 1837 (1) et nommé pour son légataire universel Nicolas Cartoni, chanteur et compositeur distingué, qui mourut du choléra dans le mois même où son ami lui donnait cette marque de confiance. Ce fut monsignor Brunelli, légataire substitué, qui fut chargé de l'exécution de ses dernières volontés.

Il disposait d'une somme d'environ 4,000 écus romains, c'est-à-dire à peu près 21,000 fr. dont il laissait trois huitièmes à sa sœur et deux huitièmes à sa nièce restées seules de sa famille, consacrant le reste à des legs pieux, parmi lesquels on remarque celui de 777 écus fait à la Propagande avec destination spéciale de fournir des habits aux malheureux qui en manquent. Son mobilier devait être vendu, et la somme qui en proviendrait, réunie à l'argent qui pourrait se trouver chez lui au moment de sa mort, distribuée aux pauvres de trois paroisses, qu'il déclarait ses véritables et uniques héritiers, sauf les legs indiqués plus haut et autres relatifs à des tableaux, statuettes ou objets analogues, qu'il laissait à différents monastères, églises ou confréries.

Il léguait sa médaille d'or (Sciences et Beaux-Arts de Prusse) au musée du Vatican; toutes les autres médailles, ainsi que la boîte d'or à lui donnée par Frédéric III, étaient consacrées à deux images de la Vierge. Un cla-

(1) Le lendemain sa tête fut moulée par son cousin Félix Baini, qui, plus tard, exécuta son buste en marbre. Ce buste, rapproché de l'épreuve première faite après l'opération du moulage, a servi, avec les souvenirs de l'artiste, pour l'exécution du portrait placé en tête du volume.

(1) Depuis cette époque monsignor Giovanni Brunelli est devenu secrétaire de la Propagande, archevêque de Thessalonique, et enfin nonce en Espagne, puis finalement évêque d'Imola.

vecin, fabriqué au siècle passé et offrant la triple division des genres diatonique, chromatique et enharmonique, était légué au lycée de Bologne, et il avait soin de marquer que sa succession devait supporter les frais de transport.

Mais, ainsi que la plupart des artistes savants, Baini avait toujours regardé sa bibliothèque comme sa véritable richesse, comme son plus solide capital. Il la laissa aux Dominicains de Santa-Maria-sopra-Minerva, administrateurs de la bibliothèque publique appelée *Casanatense* du nom de son fondateur le cardinal Casanate. Il voulait, disait-il, qu'elle pût servir à l'instruction de la jeunesse, et c'était dans ce but qu'il l'avait réunie, puisque jusqu'alors il n'existait à Rome aucune bibliothèque qui possédât une collection musicale de quelque importance. Les Dominicains se montrèrent assez peu dignes de l'honneur que leur faisait Baini; ils eurent la bassesse de n'accepter ce legs que sous la condition expresse que l'installation resterait au compte de l'héritage du testateur (1).

Cette collection renfermant quantités d'ouvrages précieux sur la théorie, l'histoire et la pratique de l'art musical, contenait des manuscrits de plain-chant extrêmement précieux et plusieurs autres manuscrits de différents genres, ainsi qu'une foule d'auteurs didactiques plus ou moins rares et importants. Elle renfermait en particulier une collection considérable d'éditions de Palestrina imprimées soit de son vivant soit après sa mort. Baini l'avait formée en réunissant de tous côtés les parties isolées qu'il avait pu rencontrer et acquérir, ou qui lui avaient été données par ceux qui en étaient possesseurs; il avait ensuite mis en partition l'œuvre entier de Palestrina, ainsi que divers ouvrages choisis des compositeurs les plus célèbres ; et l'on est vraiment étonné de l'énormité de ce travail. La collection contenait en outre les compositions de l'auteur. Tout ce que l'on a pu découvrir de Palestrina tant manuscrit qu'imprimé, tant en partition qu'en particelles, a été détourné de sa destination et porté dans la *bibliotaphie*, que les chantres pontificaux appellent leurs archives. La volonté du testateur est demeurée à cet égard sans exécution, et l'on est parvenu à tromper la religion de l'exécuteur testamentaire. Toutefois, et par bonheur, le choix des commissaires de la Chapelle pontificale a été fait avec une telle néglicence et une telle ignorance, qu'ils ont laissé échapper un grand nombre d'articles dont, en admettant les très-mensongers et très-absurdes principes sur lesquels ils avaient basé leurs réclamations, ils auraient pu également s'emparer pour les placer dans ces archives prétendues où l'étroitesse d'esprit du collége des chapelains-chantres tient ignoblement ensevelies plusieurs pièces dignes par leur mérite historique ou intrinsèque d'être livrées au grand jour de la publicité.

Le plus triste résultat de cette violation d'un des articles du testament de Baini a été de rendre plus difficile qu'elle ne l'eût été l'impression des Œuvres de Palestrina, et quant à présent impossible l'édition de ses œuvres *complètes* que Baini avait toujours eu l'intention de publier. Par cette soustraction et par celle des œuvres de Baini lui-même, le collége des chantres a porté à la gloire de son ancien chef une atteinte qui prouve à la fois laplus déplorable mesquinerie de vues et la plns noire ingratitude; j'ai peine à le dire, en cette occasion il s'est couvert d'ignominie.

On a pu voir plusieurs fois dans le cours de cette notice que celui dont ils ont si mal suivi les intentions fut aussi recommandable pour sa conduite comme homme et comme prêtre que pour son mérite musical. Pénétré de la plus tendre piété et de la plus religieuse ferveur, il avait surtout en Marie une confiance pleine d'abandon et qui se manifestait en toute occasion et par tous les moyens. Il faisait en effet profession de lui devoir tout ce qu'il possédait, et ce fut pour marquer sa reconnaissance qu'il orna trois de ses statues de couronnes d'argent et qu'il fit constamment à chacune de ses fêtes brûler des cierges en son honneur; il aurait voulu, disait-il, pouvoir faire en sorte que toutes les images de la Vierge fussent couronnées. Cette même piété qui l'animait se manifestait par des actes plus éclairés lorsqu'il dotait plusieurs jeunes filles, payait les loyers de familles pauvres ou donnait des sommes considérables à des établis-

(1) Baini avait projeté, depuis longtemps, l'impression de cette collection, comme on le voit par un prospectus dont, en 1821, il avait autorisé l'émission sans toutefois vouloir se mêler de rien, pas même de retoucher le style déplorable de cette annonce. À la fin de ses *Mémoires sur Palestrina*, il parle du projet de cette publication et de sa division en trente-six volumes. Enfin, en 1836, la maison Breitkof, de Leipzig, se chargea de l'enireprise à la prière de M. Bunsen ; l'affaire traîna en longueur; un traité définitif fut enfin conclu en 1841, mais rien ne fut commencé, et il faut bien avouer que toute la faute ne fut pas du côté de l'éditeur allemand. Baini, habitué aux lenteurs calculées et aux minuties de la cour romaine, ne comprit point la nécessité d'agir promptement en matiere commerciale.

sements pies tels que écoles ou hôpitaux, observ nt rigoureusement en tout ceci le précepte de l'Evangile qui veut que la main gauche ne sache pas ce que fait la droite. Nous venons de voir comment après sa mort il disposa de ce qu'il possédait.

La vie retirée qu'il mena constamment l'empêcha quelquefois d'avoir ces habitudes de politesse extérieure que donne la fréquentation de la société. On le reconnaît trop souvent dans ses écrits polémiques qui, du reste, à l'exception d'un seul, sont restés inédits. Toutefois, il se montrait toujours affable et bienveillant avec ceux qui le fréquentaient. Il rendit souvent des services particuliers et de plusieurs genres, surtout à ses collègues de la Chapelle pontificale, et eut un jour l'occasion de leur donner une preuve remarquable de son attachement et de son désintéressement. Ayant composé pour l'anniversaire du couronnement de Grégoire XVI le motet *Apparuit Deus Salomoni* et le *Benedictus,* qui se sont depuis chantés chaque année à la chapelle, le pape voulut que Baini fût dignement récompensé et parla en ce sens au majordome; mais le compositeur refusa toute remunération pour lui-même, et demanda seulement que l'on rétablît l'ancien usage de donner à tous les chapelains-chantres une médaille d'argent le jour de la fête de saint Pierre et saint Paul. Cette mesure fut adoptée et le collége lui dut ainsi cet avantage.

Il se montra, d'ailleurs, en toute occasion le défenseur des priviléges de ses collègues, et à cet égard poussa même quelquefois trop loin ses prétentions. Il s'aveugla aussi parfois sur la valeur de certains usages musicaux particuliers à cet établissement, dont l'ancienneté faisait tout le mérite et que jamais un musicien de bon sens, à moins qu'il ne fût chantre pontifical, ne s'aviserait de défendre. Heureux encore s'il s'en fût tenu là et si son attachement à ce qui existait ne lui eût fait constamment écarter, pendant le temps qu'il fut à la tête de la chapelle, toutes les compositions que d'autres que lui-même, parmi ses collègues, voulurent faire exécuter. Il a par là fait un tort notable au collége même des chapelains-chantres en empêchant ceux d'entre eux qui avaient du talent pour la composition de le cultiver dans l'espoir de voir leurs ouvrages exécutés en présence du pape et de sa cour. Cette obstination à tout écarter lui fit faire un jour assez mauvaise figure. Ayant reçu de l'autorité une messe écrite pour voix seules s ns accompagnement, qu'on le priait d'examiner, en lui demandant son sentime t par écrit, il en parla de la manière la plus favorable; mais quand, plus tard, on lui renvoya l'ouvrage avec indication du désir de l'entendre à la chapelle, il répondit par de nouvelles réflexions qui donnaient la plus étrange interprétation à ce qu'il avait exprimé d'abord (1). Ce fut encore par suite de sa manière de voir, malheureusement étroite en tout ce qui se rapportait à la musique d'église, qu'il refusa de s'aboucher avec Gaspar Spontini au moment où celui-ci venait de présenter au pape un plan de réforme pour la musique sacrée. Non-seulement Baini évita d'entrer en discussion, mais il ne voulut pas même recevoir l'auteur de la *Vestale* lorsqu'il vint le visiter, et j'avoue que je ne vois guère moyen de le justifier en ceci. L'impolitesse est rarement excusable, mais elle est impardonnable de tout point lorsqu'un artiste de haut mérite et de haute renommée, contre lequel on n'a d'ailleurs aucun grief personnel, fait à l'égard d'un confrère une démarche qui témoigne de son empressement et de sa déférence.

Ce système restreint et exclusif, et la manière trop peu ménagée avec laquelle il s'exprimait sur les productions de théorie musicale, lui firent des ennemis qui, sans tenir compte des faiblesses auxquelles l'homme est sujet et oubliant tant de qualités qui brillaient au plus haut degré dans notre musicien, l'attaquèrent souvent par de basses colomnies qui vinrent naturellement se briser contre l'opinion publique ; les agressions de ceux qui niaient le mérite et la noble tendance de ses travaux tombèrent plus aisément encore.

Au reste, si Baini s'est malheureusement montré contraire à l'introduction dans le répertoire de la chapelle pontificale et même à l'essai de toute pièce dont il n'était pas l'auteur, il faut lui rendre cette justice, qu'il n'a jamais abusé de sa position pour faire exécuter fréquemment ses propres compositions. On pourrait même s'étonner qu'il ait, dans un espace de près de cinquante ans que dura sa carrière musicale, écrit aussi peu de musique pratique et qu'il ait le plus souvent attendu qu'elle lui fût demandée ou qu'elle fût exigée par une circonstance quelconque. Toutes ses compositions, sans exception, sont écrites *alla Palestrina,* c'est-à-dire pour les voix seules

(1) Ce fait à été spécifié dans un ouvrage de l'auteur de cet article, imprimé depuis longtemps et non encore publié, mais qui le sera bientôt.

sans aucun accompagnement, mais le plus souvent sans l'emploi des artifices que le grand maître de la Renaissance savait si habilement mêler aux inspirations de son génie ; ce n'est que dans son *Te Deum* à huit voix (1) que Baini a réellement employé le style artificieux uni à l'expression. Dans le *Miserere* et le *Dies iræ*, il a conservé en assez grand nombre les retards en dissonances qui contribuent tant à donner à la musique de Palestrina un caractère qui lui est propre; mais les autres artifices ne sont plus mis en usage. Partout ailleurs il a préféré obtenir un grand effet par l'emploi et la succession d'accords fort simples, mais habilement disposés, répartis et dialogués. L'expression du sens des paroles l'occupe sans cesse, et si certaine anecdote que l'on raconte est vraie, il aurait poussé à l'excès et considéré sous un singulier aspect cette grande question. Au reste, il voulait toujours qu'en ce sens on arrivât au but par les moyens les plus simples et par les formules les plus claires. La nature des productions pratiques de Baini et leur nombre, comparativement fort petit, démontrent qu'il n'éprouva jamais ce besoin impérieux de confier au papier les inspirations qui tourmentent l'artiste surtout pendant sa jeunesse, cette fièvre de composition qui s'empare de l'âme et qui fait que les plus grands musiciens ont aussi presque toujours été les plus féconds.

Je viens de dire que Baini ne fit point habituellement usage dans ses productions des artifices de composition, qui sont un des caractères de la musique de Palestrina et des musiciens qui l'ont précédé et immédiatement suivi ; ce n'est pas cependant qu'il n'eût profondément étudié ce style sous le rapport purement scientifique et artificieux. Il s'en était, au contraire, pénétré à tel point, que les canons énigmatiques les plus singuliers n'étaient qu'un jeu pour lui ; après une inspection de quelques instants, il en découvrait immédiatement le nœud et la solution. Chose plus étonnante encore, je me rappelle m'être amusé à lui présenter un canon énigmatique dont, par le dérangement d'un passage, pratiqué à dessein, j'avais cru rendre la solution impossible; l'ayant regardé avec attention, il me demanda si j'étais bien sûr de ne m'être pas trompé, et si le canon *fermé* que je lui présentais ne contenait pas de faute. Voulant pousser la chose jusqu'au bout, je lui dis que je ne le pensais pas; alors il me promit de l'examiner à tête reposée. Quel fut mon étonnement, lorsque le surlendemain, comme j'entrais chez lui, il entama la conversation par ces mots : *Era fina, fratello, era fina* (elle était bonne, frère, elle était bonne); et ce disant, il me montre une solution des plus élégantes, et toute différente de celle à laquelle j'avais songé. Je lui avouai ma supercherie, dont il plaisanta longtemps, me disant que j'aimais à connaître mon monde, et qu'on ne m'attraperait facilement (1). Il avait acquis cette grande habitude en mettant en partition de l'ancienne musique, et, à cet égard, il n'était aucune de ces difficultés de notation, si communes dans les vieux auteurs, qui l'arrêtât. Aussi venait-on souvent le consulter sur ces matières, et lui écrivait-on de fort loin pour obtenir, sur les anciennes notations du plain-chant et de la musique, ainsi que sur l'âge et la valeur des vieux manuscrits, des renseignements qu'il donnait avec autant d'empressement que de plaisir.

Il me reste un mot à dire sur la manière d'enseigner de l'abbé Baini, puisque j'ai eu, moi aussi, en cette occasion, un bonheur *que je ne méritais pas* (2). Je dois avertir, avant tout, que cet enseignement était le plus souvent purement gratuit, et que Baini ne voulait recevoir pour ses leçons ni honoraires, ni cadeaux, ni même des remerciements. Quant à sa méthode, il donnait fort peu de leçons proprement dites; c'était bien plutôt des conseils sagement motivés et nés de l'examen du travail de l'élève. Comme on ne se présentait à lui qu'avec une connaissance avancée de l'harmonie et des éléments du contrepoint, c'était principalement sur la fugue, ou pour mieux dire sur le genre fugué, qu'il exerçait ses écoliers. Il donnait un motif de quelques mesures, dont il fallait tirer le meilleur parti possible, sans toutefois s'astreindre à la forme scolastique; on devait écrire *alla Palestrina*, c'est-à-dire pour voix seules, et en se rapprochant, autant que possible, de la manière du grand maître, dont Baini avait si profondément étudié le style, pénétré les secrets, deviné les artifices. Tout en exerçant ainsi ses élèves, le professeur permettait de composer des morceaux d'église, qu'il examinait et corrigeait. En général, il ne s'écartait pas de l'ancien système d'enseignement italien, qui, quoi que l'on fasse, sera toujours au fond le meilleur en musique. *Peu de préceptes, beaucoup d'exemples*, telle était la maxime qu'il suivait, et c'est sans doute pour cela que

(1) Comme il se trompait!

(2) C'est ce que disait Baini de lui-même par rapport à Ianacconi.

Zingarelli faisait si grand cas de sa méthode : « Adressez-vous à Baini, disait-il aux élèves, nul plus que lui n'est capable d'instruire. » Au reste, en entrant à son école, on devait se déprendre des formes modernes et de la musique instrumentale ; il ne connaissait, disait-il, rien de tout cela, et n'y voulait effectivement rien connaître.

C'est qu'il avait trouvé de quoi nourrir son âme dans l'étude des anciens maîtres et des anciennes formes. Il ne concevait pas que l'on pût leur préférer ou même leur comparer quelque chose. Sans doute c'était une erreur ; mais dans sa position de directeur de la chapelle pontificale, cette erreur lui fut salutaire, puisqu'elle lui fit porter toutes ses forces sur le genre unique qu'il lui importait de cultiver.

On m'a reproché à Rome d'avoir donné à penser qu'en la personne de Baini finissait l'ancienne Ecole romaine. J'attends, pour me dédire, qu'il paraisse quelque composition digne d'être mise à côté du *Miserere*, et quelque œuvre d'érudition musicale comparable aux *Mémoires sur Palestrina*. Non, je n'hésite pas à le répéter, l'ancienne Ecole romaine et la chapelle Sixtine ont fait, à la mort de Baini, une perte qui ne se réparera point (1). Baini a offert le spectacle singulier d'un compositeur du dix-neuvième siècle, capable d'écrire précisément comme on le faisait au seizième. Il a su retrouver les plus fortes, les plus brillantes, les plus aimables couleurs du grand style créé à cette époque, et il s'est fait comprendre en parlant une langue morte pour le plus grand nombre. Une semblable circonstance, fort rare en littérature, ne s'était jamais offerte dans la musique ; elle suffirait pour donner à l'abbé Baini une place très-honorable et tout-à-fait à part parmi les compositeurs d'église. Mais ce qui lui vaudra, par-dessus tout, la reconnaissance de la postérité, ce qui fera citer son nom avec éloge, c'est son beau travail sur la vie et les ouvrages de l'illustre compositeur qui fut son unique modèle, œuvre de la plus vaste et de la plus sincère érudition, où, plus encore qu'ailleurs, il a déposé ses vrais titres à l'immortalité.

ADRIEN DE LA FAGE.

(1) Toutefois, et sans craindre d'être aveuglé par l'amitié qui m'attache à lui, je dois citer comme auteur de pièces musicales de la plus parfaite correction et du meilleur style, M. l'abbé Mariano Astolfi, maître de chapelle de S.-Lorenzo-e-Damaso, chantre pontifical en retraite, après vingt-cinq ans de services, et qui, bien que n'exerçant plus, a été appelé au camerlingat par ses collègues, et renouvelé dans cette charge depuis plusieurs années : personne plus que lui ne méritait une telle distinction. — Depuis que cette note a été écrite, Don Mariano Astolfi a cessé de vivre le 24 mars 1854. J'ai consaeré quelques lignes à cet excellent ami dans la *Revueet Gazette musicale* de 1858, p. 430.

ERRATA : Dans le Motet : *Adoro te devote*, le *si* dans la troisième paitie sous le mot *Je-su* doit être un *la*.

NOUVELLE.

Cognac. L'inauguration de nos belles orgues de St-Léger, si impatiemment attendue, a eu lieu mercredi, 1er mai, au milieu d'une assistance d'élite. La cérémonie, précédée de la bénédiction solennelle de l'instrument, a été simple et grande tout à la fois. L'empressement des catholiques et des protestants, leurs frères bien-aimés, a prouvé une fois de plus que la musique sacrée aura, toujours et partout, le don d'ottirer les cœurs et d'éveiller les sentiments religieux.

Quoi de plus beau, en effet, que les mille voix de l'orgue ! de ce roi des instruments, créé tout exprès pour chanter les louanges du Seigneur : que de force, de grâce et de douceur ! désormais nos offices auront la splendeur qui convient à la majesté de Dieu et à l'importance de notre belle église. Nous ajouterons même cette réflexion, qui est celle de tout le monde : au point où nous en étions arrivé de nos embellissements intérieurs et de nos imposantes éérémonies, l'orgue était devenu une nécessité de premier ordre ; honneur donc à tous ceux qui ont conçu et amené à bien cette religieuse pensée.

Pendant deux heures, l'habile artiste choisi, par MM. de la Fabrique, pour vérifier et tenir l'orgue, nous a touchés et ravis. La réputation de M. Schmitt, organiste de Saint-Sulpice, était bien venue jusqu'à nous, mais nous n'aurions pu nous imaginer la hauteur, la variété, l'étendue de son talent : que de poésie, que de sentiment, que d'âme dans ces mille combinaisons de notes harmoniques... c'est toute une langue pleine de magnificence et d'entraînement.

Après une courte allocution de M. l'archiprêtre, on a fait une quête pour couvrir en partie les frais nécessités par cette inauguration ; cette quête, nous assure-t-on, a été, comme toujours, digne de la générosité des habitants de Cognac. Le *Salut* a été admirablement chanté et accompagné ; les morceaux étaient de bon goût, les solistes ont été admirables de sûreté et d'entrain. M. Schmitt en était émerveillé et l'a exprimé à différentes reprises, c'est un honneur dont ces demoiselles ont le droit d'être fières.

Cet orgue, construit par M. Thébault, facteur d'orgues à Paris, et mis en harmonie par M. Guadadin, artiste éminent, a été reçu à l'unanimité par la commission d'examen. Ce travail est vraiment achevé, en le répétant nous sommes heureux de payer à ces Messieurs, au nom de la ville, notre tribut de reconnaissance et d'admiration.

(*Journal de Cognac*).

E. REPOS, libraire-éditeur responsable.

Paris, Imprimerie A.-E. ROCHETTE, rue d'Assas, 22.

— DEUXIÈME ANNÉE. — AOUT 1861, N° 8. —

LE PLAIN-CHANT

REVUE MENSUELLE

DE MUSIQUE SACRÉE, ANCIENNE ET MODERNE

ET D'ÉDUCATION MUSICALE

PRIX DE L'ABONNEMENT PAR AN, DE JANVIER :

FRANCE : Texte, Chant, Musique et Orgue, 10 fr.—Texte seul, 6 fr.—ANGLETERRE, 11 schelling. ESPAGNE, BELGIQUE, SUISSE, HOLLANDE, PIÉMONT, 12 fr. — ÉTATS-ROMAINS, ÉTATS-UNIS RUSSIE, AUTRICHE, TURQUIE, GRÈCE, 14 fr.
Adresser les Lettres, les Paquets et les Bons sur la poste *à l'ordre* de E. REPOS, Libraire-Éditeur, 70, rue Bonaparte, Paris.

DE L'INTERPRÉTATION DU PLAIN-CHANT.

Depuis quelque temps, des catholiques éclairés et le clergé lui-même semblent se préoccuper vivement de l'état actuel du plain-chant, ce qui, selon moi, prouverait deux choses : 1° que le chant ecclésiastique est en souffrance et qu'il importe d'apporter un prompt remède à un mal généralement senti ; 2° que l'Episcopat comprend parfaitement qu'il y aurait quelque danger à ne pas emprunter au progrès ce qu'il a d'incontestablement bon, aussi bien pour le chant que pour l'ornementation de ses basiliques.

Le plain-chant est donc en souffrance? Très-certainement : qui ne serait frappé de la dureté, de la lourdeur, de la monotonie, du non-sens mélodique du chant qu'on entend dans la plupart de nos églises. Mais la cause du mal, où est-elle? le plain-chant est-il mauvais dans son essence ou bien seulement par son interprétation ?

Je ne suis aucunement de l'avis de ces admirateurs quand même de l'antique qui prétendent qu'il faudrait reprendre le chant des premiers temps de l'Église : les quelques transcriptions que j'ai eues sous les yeux et que j'ai entendu exécuter, m'ont porté à croire que saint Grégoire a fait pour le plain-chant ce que Palestrina fit plus tard pour la musique d'église : l'un et l'autre ramenèrent à des proportions sages, à des formules sévères, à une forme simple, un genre de composition qui n'avait su emprunter aux mélodies mondaines que son côté fiévreux et passionné.

C'est donc à la mauvaise interprétation du plain-chant qu'il faut attribuer l'infériorité, le délaissement dans lequel paraît être tombé le chant de nos cathédrales. Tout en indiquant les causes du mal, j'indiquerai les moyens, que je crois les plus efficaces, pour arriver à une bonne exécution en rapport avec les exigences du progrès ; ils sont le fruit de 20 années d'expérience comme chanteur et comme maître de chapelle.

Chanté par les chantres, le plain-chant présente deux défauts bien saillants : 1° *la dureté*, 2° *la monotonie*.

1° *La dureté :* on peut admettre, à priori, qu'aucune voix ne peut poser et soutenir un son avec la netteté, la puissance et le moelleux nécessaires, sans avoir été préalablement travaillée par des exercices spéciaux et progressifs. Il n'est pas un chanteur de musique profane qui ose se faire entendre en public sans avoir fait pendant de longues années des études spéciales de chant. Malheureusement, les chantres d'église ne procèdent pas de la même manière ; j'ose avancer qu'à de très rares exceptions près, même à Paris, non-seule-

ment les interprètes du plain-chant ne font aucune étude de voix, mais qu'ils ne soupçonnent même pas qu'il soit nécessaire d'en faire; aussi, quelle émission, quelle prononciation, quelle diction!... leur organe, que n'a point fortifié l'étude, prend une raideur qui donne aux sons cette dureté, ce martellement bien fait pour blesser les oreilles un peu délicates. Cela n'aurait point lieu si, dans les maîtrises sagement réorganisées, on enseignait les principes du chant appliqué à l'église, et qui exige un ensemble de connaissances toutes spéciales (1).

2° *La Monotonie*. — Deux choses donnent de la diversité, de la couleur à un morceau de chant, quel qu'il soit: les *nuances* et le *rhythme*. Le plain-chant possède-t-il comme la musique ces deux sortes de diversité? Oui, sans doute, mais point du tout de la même manière; les nuances, par exemple, la musique les emprunte aux contrastes saisissants des piano et des forte, à l'agencement combiné des différentes tonalités, aux inflexions plus ou moins accidentées des phrases mélodiques.

Le plain-chant puise les siennes dans une articulation nette et douce, dans une accentuation franche de la prosodie latine, dans des sons pleins se succédant sans éclat de voix, dans un phrasé intelligent de la période, une inspiration calme puisée dans l'intelligence du texte.

Quant au *rhythme*, le vêtement le plus riche de la pensée musicale, je crois pouvoir le diviser en rhythme *mélodique* et rhythme *prosodique;* le premier n'est que le nombre régulier des valeurs des notes formant une quantité déterminée des mesures appelées à composer un membre de phrase qui devra trouver son complément dans un ou plusieurs autres membres exactement semblables au premier. L'oreille en ces circonstances est le juge suprême, c'est la plus grande ressource de la musique imitative. Le plain-chant n'a pas, grâce à Dieu, cette régularité mathématique et cadencée à laquelle quelques publicistes voudraient le soumettre.

(1) Voir le *Cours complet de plain-chant*, ou *Nouveau Traité méthodique et raisonné du chant liturgique de l'Église latine*, par Adrien de La Fage, où se trouve un long chapitre intitulé : *Principes élémentaires de l'art de chanter, renfermés dans ce qui concerne le chant d'église.* (Note de l'éditeur.)

Le Cours complet de plain-chant se trouve chez Repos.

Le plain-chant possède le rhythme *prosodique* comprenant: les règles de la quantité, les respirations basées sur le sens des paroles, les demi-repos et les grands repos finals, les sons empruntant leur durée toute *relative* à la quantité du mot quand le chant est syllabique, et aux nombres de notes à parcourir, dans les passages neumatiques. Malheureusement, rien de tout cela n'est indiqué dans nos livres de chant, où l'on ne trouve que des notes longues et quelques brèves; les chantres qui s'en tiennent à cette notation peuvent-ils produire autre chose qu'un chant lourd, monotone, vide de sens et presque barbare? Evidemment non. Le plain-chant est un récitatif qui, se débarrassant de la mesure stricte capable de gêner ses allures, doit puiser ses effets dans une articulation nette des paroles, dans l'émission égale et soutenue des sons dont la durée est subordonnée à la longueur de la phrase et aux exigences de la respiration, dans les respirations sagement ordonnancées, dans un phrasé dépendant de la quantité pour la durée des sons, et du sens des paroles pour les nuances générales.

En attendant que l'autorité ecclésiastique ait compris la nécessité d'un enseignement sérieux du chant dans les séminaires par des professeurs spéciaux, je crois utile de donner un spécimen d'une notation qui résumerait et commanderait à peu près les conditions ci-dessus indiquées. Elle ne s'éloigne point de la simplicité, selon moi, si nécessaire, du chant liturgique: la portée est la même; les clefs sont conservées; les notes carrées représentent les sons pleins; les notes à queue, les sons accentués, les losanges, les sons brefs; les petites barres, les demi-repos; les grandes barres, les grands repos finals. Jusque-là rien n'est changé à la notation ordinaire; toute la différence consistera dans l'emploi des longues et des brèves formant un rhythme prosodique ayant pour but de donner au récit une marche correcte, intelligente, animée.

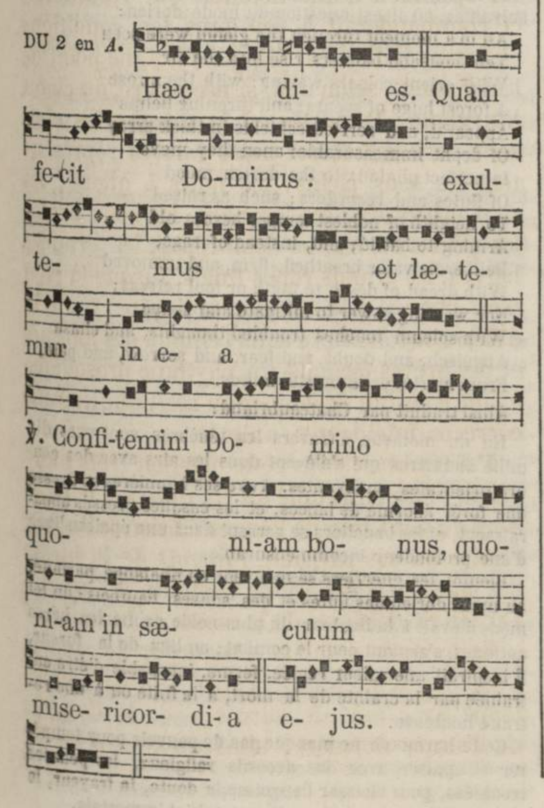
J'ai transcrit dans cette notation trois morceaux: l'un emprunté au rit romain, le *Graduel* du saint Jour de Pâques (édition de Digne); l'autre au rit parisien, l'*Introït* de la messe des morts; le troisième commun à l'un et à l'autre rit, le *Kyrie* de la messe de Dumont.

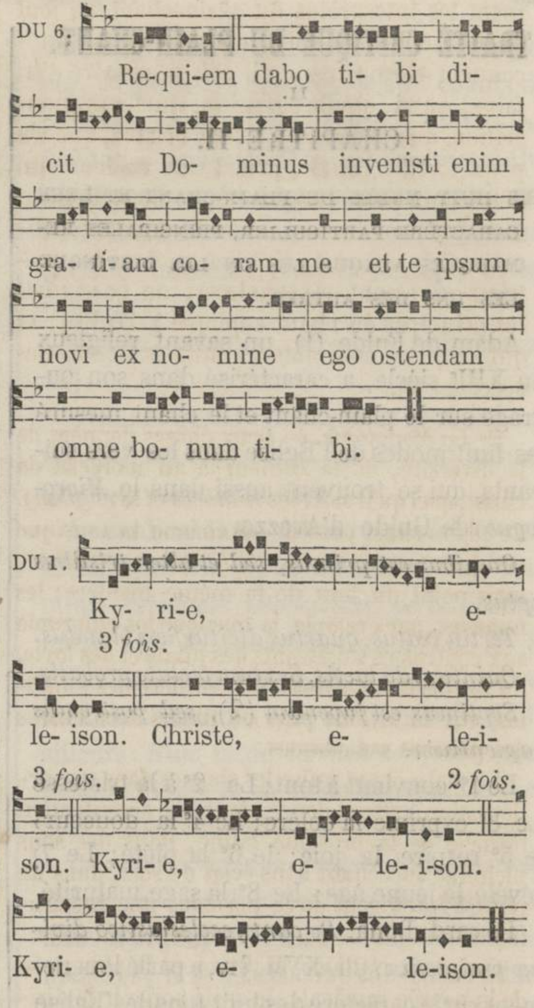
Ce mode de notation a beaucoup de rapport avec le système que M. l'abbé Gontier a développé avec tant de succès dans le Congrès de l'année dernière, ainsi qu'avec celui de

MM. Kunc et Charrière, l'un et l'autre artistes pleins de talent et d'érudition.

Bien exécuté sous le rapport vocal et prosodique, le Plain-Chant doit pouvoir lutter avantageusement contre l'envahissement sans cesse croissant de la musique dans nos églises. Je suis loin de trouver mauvais que les grandes paroisses fassent entendre, aux grandes solemnités, les chefs d'œuvre de Mozart, d'Haydn, de Hummel ou d'autres compositeurs se renfermant dans les limites de la musique vraiment religieuse, mais je connais assez le personnel chantant des églises et les ressources mises à la disposition des Maîtres de Chapelle, pour avancer qu'il vaudrait beaucoup mieux, à tous les points de vue, donner la première place au Plain-Chant, en soignant tout particulièrement son interprétation, et en lui donnant un cachet artistique et religieux. On obéirait ainsi à cette loi de convenance qui veut que chaque genre ait sa couleur locale, à l'église et au théâtre.

C'est sous cette inspiration que j'ai songé à transcrire ces quelques morceaux de Plain-Champ. Je me propose de publier prochainement plusieurs morceaux de chant qui sont à peu près communs au rit romain et au rit parisien.





P. Delort,
Professeur de chant,
Maître de Chapelle de Saint-Pierre de Chaillot
(16e arrondissement.)

Nos abonnés apprendront avec plaisir que le célèbre *Mettenleiter*, docteur en philologie et théologie à Ratisbone, vient de nous annoncer qu'il prépare un travail très-important destiné au journal le Plain-Chant, et intitulé : *Situation actuelle de la musique religieuse et de sa littérature en Allemagne.* Ce travail doit renfermer une foule d'appréciations sur une question aussi intéressante que celle de la musique religieuse, et nous révéler bien des choses importantes.

Nous avons de même sous presse, pour paraître dans le numéro de Septembre, un autre travail intitulé : *Revue de la musique sacrée en Espagne*, écrit par un Maître de Chapelle de Sa Majesté la reine d'Espagne.

M. Adrien de la Fage, directeur du *Plain-Chant*, a bien voulu se charger de la traduction de cette intéressante communication.

« La Rédaction. »

TRAITÉ CRITIQUE DU PLAIN-CHANT.

II.

CHAPITRE II.

LES HUIT MODES DU PLAIN-CHANT ET LEUR CARACTÈRE PARTICULIER, PRINCIPALES REMARQUES AUXQUELLES ON LES DISTINGUE LES UNS DES AUTRES.

Adam de Fulde (1), un savant religieux du XIII[e] siècle, a caractérisé dans son ouvrage sur le plain-chant et le chant mesuré les huit modes de l'Eglise dans les vers suivants, qui se trouvent aussi dans le *Micrologue* de Guido d'Arezzo.

Omnibus est primus, sed et alter tristibus aptus.
Tertiu iratus, quartus diciturfieri blandus.
Quintum da laetis, Sextum pietate probatis.
Septimus est juvenum (2), *sed postremus sapientium.*

Le 1[er] convient à tout; Le 2[e] à la tristesse
Le 3[e] exprime la colère; Le 4[e] la douceur;
le 5[e] respire la joie; le 6[e] la piété; Le 7[e]
révèle le jeune âge; Le 8[e] la sage maturité.

Le card. Bona, *De cantu ecclesiastico divinæ psalmodiæ*, Ch. XVII. §IV, a parlé longuement sur le caractère des huit tons de l'Eglise et nous en donnons ici quelques phrases.

On ne peut pas nier, et tout auditeur attentif doit reconnaître, que chaque mode a son caractère particulier, et produit sur l'âme des sensations diverses (3).

L'individualité de ces modes qui se montre dans les différentes manières des nombreux chants d'Eglise, et qui servent si puissamment à rappeler au pieux chrétien le mystère de sa sainte religion, mérite d'être cité en partie et démontré sous le rapport artistique. Ce que dit le cardinal Bona se rapporte très-bien avec ce que disent Gui d'Arezzo et Adam de Fulde à ce sujet.

Il dit: *Primus fœcundus, item modestus severus.* « Le premier est ferme, de plus, modeste et grave, riche en mélodie, se prête aux sujets sérieux, et aussi aux sujets gais, en leur conservant toujours le caractère de la dignité (1).

Pour servir d'exemple aux chants élevés et dignes *primi toni*, nous citerons entre autres: *Gaudeamus omnes in Domino*, comme il se trouve dans le *Graduel romain*, édition de 1852, approuvé par Mgr. Gousset, l'Introït. de Conf. Pont. *Statuit ei Dominus*, n'éveille-t-il pas un sentiment de piété, quand il est chanté lentement et majes-

---

(1) *Adami de Fulda musica ez Msc. Argentoratensi.*. Le prince abbé Gerbert dit de ce livre: *Codex eam aetatem, ni fallor, praesefert ut autographum esse possit auctoris. Annum quo scripsit ad calcem indicat auctor* 1490. *Gerb. script. eccl. de mus. Sacra.* Tom. 3, pag. 329. « Ce manuscrit, si je ne me trompe pas, accuse lui-même son époque, de sorte qu'on peut le considérer comme l'autographe de l'auteur. L'année où il a été écrit, l'auteur l'a indiqué à la fin: 1490. »

(2) *Septimus est juvenum*.... Dans ce sens que la plupart des pièces de plain-chant du 7[e] mode, exigent la force de la jeunesse et des voix claires des ténors; il n'en est pas de même avec le 8[e], que l'auteur réserve pour les gens plus réfléchis.

(3) La plus complète instruction pour les organistes sur la manière de traiter le plain-chant se trouve dans un livre excellent, (inconnu en France) qui a pour titre: *Le plain-chant du temps de la réformation, où essai de répondre à la question:* D'où vient que dans les mélodies de plain-chant des anciens, se trouve quelque chose qu'on n'atteint plus aujourd'hui. Mortimer, Berlin, 1821-1837, in-4°, avec plauche de musique.

(1) Milton, dans son *Paradis perdu* a écrit les lignes suivantes, où il est question du mode dorien:

All in a moment through the gloom were seen
Ten thousand banners rise into the air
With orient colours waving: with them rose
A forest huge of spears; and throning helms
Appear'd, and serried schields in thick array
Of depht immeasurable: anon they move
In perfect phalaux to the dorien mood
Of flutes and recorders; such as raised
To heighth of noblest temper heroes old
Arming to battlé; and, instead of rage,
Deliberate valor breathed, firm, and unmoved
With dread of death te fligth or foul retreat;
Nor wanting power to mitigate and suage
With solemn touches troubled thonghts, and chase
Anguisch, and doubt, and fear, and sorrow, and pain,
From mortal or immortal minds.

Ainsi traduit par Chateaubriand:

En un moment, à travers les ténèbres, sont vues dix mille bannières qui s'élèvent dans les airs avec des couurs orientales ondoyantes. Avec ses bannières se dresse une forêt énorme de lances, et les casques pressés apparaissent, et les boucliers se serrent dans une épaisse ligne d'une profondeur incommensurable.

Bientôt les guerriers se meuvent en phalange parfaite, au mode dorien des flûtes et des suaves hautbois: un tel mode élevait à la hauteur du plus noble calme les héros antiques, s'armant pour le combat; au lieu de la fureur, il inspirait une valeur réglée, ferme, incapable d'être entraînée par la crainte de la mort, à la fuite ou à une retraite honteuse.

Cette harmonie ne manque pas de pouvoir pour tempérer et apaiser, avec des accords religieux, les pensées troublées, pour chasser l'angoisse, le doute, la frayeur, le chagrin et la peine des esprits mortels et immortels.

tueusement, ne semble-t-il pas raconter le mérite et la dignité d'un évêque accompli?

Que peut-on exprimer de plus saisissant que l'antienne du *Magnificat* du saint jour de Noël: *Hodie Christus natus est,* etc., etc., quelle espérance et quelle résignation se peint dans la mélodie de l'introït *Sapientiam sanctorum*, etc. *Com. pl. Mm.* et dans l'introït *Clamaverunt, in festo app. Philippe et Jacobi*, qui avec tant d'autres de ces chants appartiennent à ce mode et dont l'énumération nous conduirait trop loin.

Secundus gravis... Le 2me est grave, sombre, lourd, s'approprie parfaitement aux mots de deuil et de larmes, dans lequel on demande à être délivré des maux qui nous affligent. Il depeint parfaitement l'ardent désir des choses du ciel. Comme preuve à notre assertion, nous citerons les antiennes du *Magnificat* des vêpres de l'Avent, à partir du 17 décembre, qui toutes commencent avec une O (1); et aussi l'antienne des

(1) *Honorius d'Autun*, dit au sujet de ces antiennes dans un livre intitulé: *Sacramentar*, que le bibliothécaire et bénédictin Pez dans son *Thesaur• Anadotorum*. Tom. II, Art. I, a reproduit de la manière suivante:

Cap. LXV.

Antiphonæ, quæ habent O in capite, significant quod dum admirabile, et celebrari his diebus ostendunt nobis aliquod investigabile, de quo dicitur: *Dabit dominus vobis signum*, ecce virgo concipiet.

O intejectio est admirantis, et pertinet ad aliquam mirabilem visionem mentis. Et quoniam per conceptionem et partum S Mariæ facta est hæc admiratio, ideo hæ antiphonæ magis congruunt Hymno Magnificat quam Benedictus.

Prima antiphona: *O sapientia* congruit primo gradui, scilicet Spiritui Sapientiæ. Secunda: *O clavis David*, qui aperis et nemo claudit, aptatur Spiritui intellectus. Tertia: *O Emmanuel Rex et legifer* gradui Spiritus concilii convenit. Quarta: *O radix Jesse qui stas in signum*, id est in crucem, quando Sol obscuratus et petræ scissæ sunt, super quem Reges continebunt os suum, id es principes hujus sæculi, qui cum Rhetorica et Dialectica sua silebunt adveniente prædicatione sanctæ Crucis et Evangilii: haec gradui spiritus fortitudinis aptatur. Quinta: *O Oriens* splendor gradui Spiritus scientiæ datur. Sexta: *O Adonai et dux domus Israel* gradui spiritus pietatis convenit. Septima: *O rex gentium et desideratus earum* gradui Spiritus timoris aptatur. Octava: *Virgo Virginum* insinuat mirabilem partum mirari Ecclesiam.

« Les antiennes qui commencent par *O* signifient quel- « que chose d'admirable et montrent qu'on a célébré en « ces jours solennels quelques faits miraculeux, de ceux « dont il est dit: *Lé Seigneur vous en donnera lui-même « un signe*. Voici qu'une Vierge va concevoir. *O* interjec- « tion, exprime l'admiration et répond à une extatique « vision. Et pour que cette admiration provient de la con- « ception et de l'enfantement de la bienheureuse Marie,

deuxièmes vêpres de l'*Ascension*: « *O rex gloriæ*, » comme un des plus beaux chants de ce mode. Nous citons encore le trait: « *Qui habitat*, » (*dominica* 1^a *in quadragesima*). Qui ne se sent pas ému en entendant ce chant! et le connaisseur ne trouve-t-il pas une parfaite harmonie entre la musique et les paroles?

Tertius, animosus, promptus (affectueux, vif).

Clem. Alexandrinus l'appelle lib. 6. *Strom. vehementem et acutem*. Le 3me est animé, prompt, véhément, aigu.

Le cardinal Bona dit de ce mode: et ceci se rapporte à la position de demi-ton: *acuminis velocitate vehementis percellit animum. Lib. de psalmod. cap. XVII. N°* 3. « Par sa légéreté piquante, il excite vivement la sensation. » Le même cardinal dit ailleurs: *Huic modo carmen congruit anapæstum* (1). « A ce mode convient le pied appelé anapeste. »

Ce mode a dans sa progression des intervalles qui sont loin les uns des autres, et il est très propre à exprimer des ordres, des menaces; il y a beaucoup de chants dans lesquels la lutte des sens vaincus et la ferme résolution de l'abnégation se trouvent parfaitement exprimés (2). Nous allons en citer

« ces antiennes conviennent mieux à l'hymne *Magnifica* « qu'a l'hymne *Benedictus*. La 1re antienne *o sapientia* va « bien au premier degré, l'esprit de la sagesse; la 2e: « *O clavis David*, (clef de David qui ouvre et qui ne ferme « pas) s'adopte à l'esprit de compréhension. Le 3e: *O Em- « manuel rex et legifer* convient au degré de l'esprit de « conseil. La 4e: *O radix Jesse, etc*, convient à l'esprit de « force. La 5e: *O Oriens splendor*, appartient à l'esprit de « science. La 6e: *O Adonai et dux domus Israel*, à l'esprit « de piété. La 7e: *O rex gentium* (o roi des nations et leur « désiré à l'esprit) de crainte. La 8e: *O virgo Virginum*, « des Vierges fait sentir l'extase de l'Église devant cet « enfantement divin. »

(1) L'Anapeste consiste dans la suite de deux syllabes brèves suivie d'une longue. (00—).

(2) Quinte-Curce, historien latin, qui vivait sous le règne de Gordien-le-Jeune, dans son livre: *De Rebus gestis Alexandri Magni regis Macedonium*, parle du mode phrygien et de l'effet qu'il produisait sur son héros.

« *Delectatus deinceps est masculo cantu, quum molles « fratrasque modulationes ut perniciem morum, aversa- « retur. Quo nomine maxime amplexus est Timotheum, « artis ejus professione celebrem. Ille enim accomodata « ad ingenium illius scientia, modo quem Phrygium ap- « pellant, ita aliquando cum rapuit, ut tanquam divino « instincta exardescaret animo, et, velut proquinquo jam*

quelques uns. L'introït de SS. Mulieribus: *Cognovi Domine quia æquitas*, etc., ainsi que l'introït: *Recordare Domine testamenti tui*, qui se disent à la messe *pro vitanda mortalitate*; l'introït de Com. Conf. Pont.: *Sacerdotes tui;* l'antienne: *Peccatis nostris*, l'antienne de S. Paulo: *O gloriosum lumen*, et l'antienne journalière du cantique *Nunc dimitis: salva nos Domine vigilantes*, qu'on a de nos jours défiguré dans beaucoup d'églises. Les changements de cette nature témoignent de l'ignorance et de l'esprit de novation, qui ne sont nullement heureux.

Quartus... compunctivus, *blandus*, *attractivus*, (émouvant, impressionnable, attractif). Les avertissements et les demandes sont de la nature de ce mode.

Pour servir d'exemple, nous citons l'introït: *Nos autem gloriari oportet.* La demande et le sévère avertissement de l'apôtre, de nous vanter de la croix de Jésus, sont parfaitement exprimés dans la mélodie de ce chant. Ensuite, l'antienne de *none* de saint Jean-Baptiste: *Sancte Joannes Domine Baptista*, peu en usage aujourd'hui dans les églises, est une vrai prière.

L'antienne: *Hæc est dies in festo Annunciationis Mariæ*, est un vrai chef-d'œuvre, quand elle est chantée lentement et accompagnée par l'orgue d'une manière correcte et digne (1).

Quintus... delectabilis, *lætus*, *jubilans*, (enchanteur, gai, joyeux, exprime le transport et la jubilation).

Ce mode se prête parfaitement au sentiment de la victoire et du triomphe, c'est à cause de cela qu'on y trouve l'introït: *De Virginibus: Loquebar de testimoniis*, d'un caractère si héroïque et si riche en modulations. L'introït du 9me dimanche *post Pentecostem: Ecce Deus adjuvat me*, et le verset si solennel du graduel *in festo Assomptione B. M. V.: Audi filia*, et bien d'autres, appartiennent également à ce mode. Qui ne se sent pas impressionné quand il entend terminer un mag. du cinquième mode par l'antienne: *Laudem dicite*, de la fête de Tous les Saints! Cette antienne a été de tous temps regardée comme un chef-d'œuvre, par ses modulations, mais elle ne se chante que dans quelques églises d'Allemagne.

Enfin qu'elle n'est pas l'impression de l'antienne: *O sacrum convivium, in festo Corp. Christi*, et comme on a bien choisi le tropus du cinquième mode pour chanter les psaumes triomphales (1).

Sextus.... devotus, suavis. (Pieux, suave, aimable, mystique.) Le caractère de ce mode réunit le sérieux avec la joie. Le cardinal Bona dit de ce mode: *Hic tonus ex devotione, et lœtitia, vel ex affectu commiserationis erga proximum procedit. Verba igitur hos affectus inducentia vel explicantia, ei propre competunt.* « Ce mode procède « de la piété, de l'allégresse ou d'un senti- « ment de charité, de commisération envers « le prochain; et les paroles qui expriment « ce sentiment, lui sont toutes appropria- « bles. » Ce caractère exige dans la composition de ce mode presque toujours des phrases conjointes, bien liées par de justes modulations.

Pour servir d'exemple du caractère pieux et suave du sixième mode, nous citons l'introït: *In medio ecclesiæ*, de Doctoribus,

« *hoste, ad arma capienda prosiliret.* » (Depuis lors, il n'aima plus que des chants mâles, et dédaigna les airs tendres et languissants comme propre à corrompre les mœurs. C'est à ce titre que lui fut si cher le célèbre musicien Timothée. Pliant son art au génie du jeune prince, il sut quelquefois, avec le mode que l'on appelle phrygien, le transporter si fort hors de lui-même, qu'enflammé d'une sorte d'inspiration divine, comme à l'approche de l'ennemi, il se jettait sur ses armes).

(1) Cette belle antienne se trouve dans le *Cantus Vesperarum* à l'usage des frères prêcheurs.

(1) Les psaumes triomphales se chantent à Munster (Prusse) toujours le jour après la fête de saint Jean-Baptiste, en action de grâces pour l'expulsion des Anabaptistes dans l'année 1535, et se sont les suivants:

Ps. 3.
1. *Domine quid multiplicati.*
Ps. 33.
2. *Benedicam Dominum in omni temp.*
Ps. 117.
3. *Confitemini Dom. quoniam bon.*
Cant. Moysi, Exod. 15.
4. *Cantemus Domino: gloriose enim.*
Ps. 144.
5. *Exaltabo te Deus, meus Rex.*

ainsi que : *Os justi*, de Conf. non pont., et comme chant de deuil l'introït de la messe des morts : *Requiem æternam*. Douce et pieuse, cette simple mélodie plane dans les limites de son mode. Une quiétude douce produit l'antienne du Mag. *in primis vesp. Corp.ᵗ Christi : O quam suavis* ; les simples modulations de ce chant sont en parfaite harmonie avec les paroles.

L'une des antiennes qui caractérisent le plus le sixième mode est celle *in festo Ascensionis ad auream nonam : Hodie secreta cœli*. De même les *Responsoria brevia temporis paschalis : Christe fili Dei vivi, miserere nobis, all., all., Resurrexit Dominus, all.*, etc., et les chants : *Domine quinque talenta, in festo S. Damasi conf. et pont.* ; ce dernier se termine dans le ton confinal du sixième mode (1) comme *cantus transpositus* (nous en parlerons plus loin) et l'antienne *ad processionem, in festo Purificatione B. M. V. : Adorna thalamum tuum;* ensuite, la communion, *in festo pretiosissimi Sanguinis D. N. J. C. : Christus semel oblatus est*, qui est un chant mixte ; c'est-à-dire qu'il appartient en partie au cinquième et en partie au sixième mode, présentant le caractère de ces deux modes.

Septimus . . . sublimis, majestate plenus (sublime, majeusteux). Le cardinal Bona dit de ce mode : *Incitat ad gaudium, sed statim revocat ad mœstitiam*. « Il vous ravit jusqu'à l'extase et soudain vous replonge dans la mélancolie. » Il est vrai que les notes de ce mode expriment une grande joie, mais on ne peut nier qu'il y ait des mélodies très émouvantes et même très terrifiantes dans ce mode, et nous croyons que le cardinal Bona ne comprit cela en disant : *Incitare ad gaudium* et *revocare ad mœstitiam*.

Le trope (2) de ce mode est déjà très beau, surtout la fausse cadence au milieu du vers, qui contient plus de syllabes que la formule de l'intonation. Qu'on se rappelle le deuxième vers : *Et exultavit spiritus meus*, du *Magnificat* du septième mode. On comprend parmi les plus beaux chants de ce ton l'introït de la fête de Noël : *Puer natus est nobis*, l'antienne : *Exaudi nos, Domini*, le jour des cendres à la distribution de l'eau bénite ; l'hymne magnifique des jours de quatre-temps usitée aux ordinations, et qui est prise dans le chant des trois enfants dans le four ardent (Daniel, 3), et qui commence ainsi : *Benedictus es Domine;* ensuite l'introït du troisième dimanche quadrag. : *Oculi mei semper ad Dominum*, ainsi que la belle antienne du commun d'un martyr : *Hic est vere martyr.*, l'antienne *in laudibus Nativ. Domini : Angelus ad pastores*, l'émouvante et l'héroïque antienne de la fête de Tous les Saints : *Scimus quoniam diligentibus Deum* (1), et une partie de la belle prose : *Lauda Sion*, qui se meut dans l'ambitus du septième mode mêlé de son plagal.

Octavus . . . Bona dit de ce mode : les maîtres de musique modernes ont introduit ce ton, pour que le septième ait aussi un plagal, on lui donne les attributions de : *universalis, narrativus*, (général, universel récitatif) (2). Si l'on veut rapporter cet attribut : *universalis* sur le *concentus*, c'est-à-dire sur les introïts, antiennes et repons, on pourrait s'expliquer pourquoi il existe tant des chants dans ce mode. *Nam et omni ne-*

(1) Dans l'édition Lecoffre il est du septième mode

(2) On comprend par *Tropus*, la psalmodie du septième mode.

(1) Selon les Vespéraux de Munster, Cologne et Trèves, dans le rite parisien l'antienne de la fête de Tous les Saints et du cinquième ton et les paroles sont : *Scimus quoniam cum apparuerit*.

(2) Récitatif... Discours précédé d'un ton musical et harmonieux. C'est une manière de chant qui approche beaucoup de la parole, une déclamation en musique dans laquelle le musicien doit imiter autant qu'il est possible les inflexion de la voix du déclamateur. Ce chant est nommé récitatif parce qu'il s'applique à la narration, au recit, et qu'on s'en sert dans le dialogue dramatique. (J. J. Rousseau, *Dic. de Mus.*)

Le récitatif est le dire du cœur, qui pour mieux nous exprimer déborde de sentiment et où les sons articulés du langage par lequel il cherche à s'alléger et se communiquer, se transforment en modifications passionées, qu'on appelle le *ton du chant*. Notre sentiment distingue parfaitement ce ton du chant, du ton de notre langage ordinaire.

gotio convenit, dit Bona, *et immunis est ab omnibus qualitatibus.* « Il convient à tous « les sujets, dit Bona, et n'a pas de caractère « spécial » (1). *Super omnes tonos insita quadam dulcedine et venustate intescit. Suavis, canores, atque moratus dicitur, et soliditatem futuræ gloriæ repræsentat. Viris discretis convenit, et qui subtili ingenio profunda speculantur. Verba itaque de rebus altis, et cœlestibus pertractantia ad hunc tonum non incongrue pertinebunt. Dicitur quoque deprecativus esse, quo propterea utendum erit, cum aliquam felicitatem, et gloriam cum lacrymis cupimus obtinere. Habet hic tonus hoc cum primo commune, quod omnia verba, quæ commode nequeunt reliquis applicari, ad hunc poterunt reduci, est enim aptus ad omnes affectus et omnium capax.* « Il brille au-dessus de tous les « autres tons par une sorte de douceur et « le charme inhérent à sa nature. Il est « suave, sonore, d'une calme sérénité et « représentant avec justesse la solidité de « la gloire future ; il convient aux graves « penseurs dont le subtil génie embrasse les « spéculations profondes. Les sujets, par « conséquent où l'on traite des choses élé- « vées, des choses du ciel, s'adaptent bien « à ce ton. On l'appelle aussi *observatoire,* « l'on en use, à ce titre, quand on sollicite « avec larmes quelque chose de bon ou de « glorieux. Il a ceci de commun avec le pre- « mier, que toutes les paroles qui ne peu- « vent avantageusement s'appliquer aux « autres, concordent bien avec lui ; car il est « apte à l'expression de tous les sentiments, « les embrassant tous. »

D'après nous, nous voudrions rapporter l'attribut : *narrativus,* sur l'accentuation, nous comprenons par cela le ton des Collectes, Epîtres et Évangiles, qui ont été chantées autrefois dans le huitième mode dans plusieurs églises, ou du moins dans son *ambitus.* Une bonne preuve à cette assertion nous livre le parfait *Encomium paschale: Exultet jam angelica turba cœlorum,* qui appartient à ce mode.

Nous citerons ici quelques beaux chants du huitième mode.

L'introït de la fête de la Trinité : *Benedicta sit sancta Trinitas,* l'introït de la Pentecôte: *Spiritus Domini, replevit orbem terrarum,* l'introït du lundi de Pâques : *Introduxit vos Dominus.* Ces chants sont tous du huitième mode et justifient l'attribut *(universalis)* par les modulations différentes et parfaitement traitées de leur contenu. Nous passons les nombreux répons, antiennes, hymnes, etc., qu'on peut citer comme modèle de la plus grandiose simplicité, par la manière différente avec laquelle ils sont traités (1). Qu'on se rappelle les antiennes : *Qui sunt hi sermones, quos confertis ad invicem,* de la férie du deuxième dimanche de Pâques au *Magnificat* ; l'antienne : *Repleti sunt omnes*

(1) *Immunis est ab omnibus qualitatibus.* Cette phrase ne s'explique pas facilement, si ce n'est que le huitième ton a une progression propre dans ces modulations qui ne se trouve pas dans les autres sept tons, et qui sert à les reconnaître de suite. Kircher dans sa *Musurgie,* lib. 3, cap. XVI *de Etymologia ; numero et ordine modorum,* page 152, a tout-à-fait oublié le huitième ton. Comparez ce que dit là dessus Walter, *Dic. de Mus.* page 413. Kircher paraît être de l'opinion de Bona, que le huitième ton n'a été introduit que pour donner un compagnon au septième. Cependant l'usage si réitéré et si juste de ce mode, prouve le contraire.

(1) Ce n'est que de nos jours, que certains esprits légers, qui par un goût musical mal dirigé, ayant horreur de la simplicité et de la dignité des choses anciennes, cherchèrent à déconsidérer le mérite de ces compositions si longtemps et si généralement appréciées On les qualifie de sombres, raides et ennuyeuses. On a proposé de les améliorer ou d'en mettre d'autres plus touchantes en leur place ; on les a omises peu-à-peu dans les livres du chant et on a si bien réduit leur usage qu'on doute aujourd'hui de leur existence ; on leur a ôté soit par une mauvaise application, ou par une détestable harmonisation, leur majesté et leur dignité. Heureusement que depuis quelques années les amateurs du chant d'Eglise reviennent de leur tristes appréhensions, ceci est constaté par des publications récentes. Témoin le Graduel et Antiphonaire romain, édité par E. Repos ; ceux édités par J. Lecoffre, 1852, l'édition du Graduel romain des libraires catholiques, Paris, 1854, l'édition du Graduel romain de Vatar, Rennes ; puis le Graduel du R. P. Lambillotte, suivant le principes énoncés dans son Esthétique, et enfin le *Cantus missarum des frères prêcheurs.* Gand et Paris, 1854 En Allemagne le célèbre Herder se plaignait déjà de cet. état de choses quand il dit : « On sent que le chant d'E- « glise d'une époque à l'autre périclite, il devient plus fin « sa force se perd, il devient plus aimable, et il cesse « presque d'être du plain-chant. Un jour, à Athènes, on « bannissait un Grec, qui se permit d'adoucir quelques « accords d'un mode. Ne devrait-on pas aussi bien ban- « nir ceux, qui dans la musique comme dans le chant, la « chanson, comme dans le discours, essayent de rendre « le langage du service de Dieu et de la religion bour- « soufflé ou efféminé ? ».

Spiritu Sancto, et: *Loquebantur variis linguis*, de la Pentecôte, qui est dans l'édition Lecoffre du septième mode; l'antienne, *in com. mart. Martyrum chorus, Laudate;* l'antienne solennel de la fête de la dédicace: *Zachæe festinans descende* (dans les vespéraux de Münster, Cologne et de Trèves); et de tant d'autres. Nous concluons cette matière avec les paroles de Herder qui dit: « Qu'on parcoure le ritual de l'Église grec« que et romaine, ce sont des monuments, « je voudrais dire des labyrinthes de « l'esprit poétique et musical. Ailleurs il « dit: Ce qui donna la forme et la matière, « était avant tout le psautier des hébreux « qui contient, non-seulement un chant re« ligieux, mais aussi certainement un chant « pour les temples et un chant choral. « Outre cela, les chants de louanges du « Nouveau-Testament, surtout celui des an« ges à la naissance du Sauveur, et le canti« que de Marie, dont la voix plus douce « s'harmonisait davantage avec l'esprit du « christianisme, que le bruit sonore des « tymballes des anciens joyeux halleluïahs, « ont contribué à sa forme plus précise. »

Mais aussi les modulations grecques et latines agissaient sur la musique d'Église, car incontestablement, lorsque le christianisme quitta la Judée, il accepta le caractère et les modulations des langues des autres pays; il s'appropria donc leur poésie et leur musique; et il en était surtout ainsi dans les églises grecques et romaines, parce que les deux langues, particulièrement la langue grecque, étaient poétiques et harmonieuses.

Nous allons maintenant expliquer les principaux signes, par lesquels on distingue les huit tons d'Église entre eux.

1° On les trouve au commencement, dans le milieu et à la fin.

2° Dans les différentes sortes de la quarte, de la quinte et de l'octave.

3° Dans le *tropus*.

Au sujet de 1°, on divise, comme encore aujourd'hui les huit tons de l'Eglise, en impairs et en pairs; ceux indiqués les 1re, 3me, 5me, 7me s'appellent impairs, ceux indiqués les 2me, 4me, 6me, 8me sont pairs.

Les impairs sont donc les modes authentiques, et les pairs, les modes plagaux.

La règle générale de ceci, se trouve dans les vers suivants:

Vult descendere par, sed scandere vult modus impar.
« Le mode pair descend, et le mode impair monte. »

C'est-à-dire: Les modes plagaux tombent une quarte au-dessous de la tonique et montent une quinte au-dessus, tandis que les modes authentiques montent une octave pleine au-dessus de la tonique. Cependant, on fit bientôt des exceptions, car on permit que le ton plagal, à partir de sa note la plus grave, pût monter d'une quinte. Dans la *Mus. pratica præcepta Enchar*. Hoffmanni, Hambourg, 1588, il est dit: *Verum hæc non satis firma cognitio est; nam sæpe etiam plagalis ad quintum ascendit*, etc. « Nous n'en « avons pas cependant l'appréciation bien « rigoureuse, car souvent le mode mineur « monte jusqu'à la quinte. »

Ces sortes des licences font si fortement ressembler le mode plagal au mode authentique, qu'on ne les peut plus distinguer l'un de l'autre sans avoir recours à d'autres moyens.

Cela était surtout le cas, lorsque plus tard on étendit les huit modes de l'Église jusqu'à 12, et les modes:

(A — a — 2e ton / La — la) et (CC — c — 6e ton / Ut — ut)

étaient employés comme authentique et comme plagal, ce dont autrefois ils n'étaient pas susceptibles. On accorda aussi ces licences au 3e mode, non seulement de monter une quinte, mais aussi d'une sixte. Les autres trois modes authentiques, le 1er, 5e et 7e restaient dans leurs limites. On n'était pas moins licencieux avec les 2e et 6e modes plagaux, auxquels, contre toutes les règles, on permettait de monter par tierces; et aux 4e et 8e de monter par quartes. D'autres moyens de reconnaître les modes par le *medium*, étaient l'*ambitus*

(Cursus) et la répercussion. L'ambitus et le cursus comprennent ici particulièrement l'étendue dans laquelle un mode se meut et sert, pour ainsi dire, de règle d'après laquelle une mélodie doit se rapprocher ou éloi gner dans le haut comme dans le bas de la note finale. Cette règle, de reconnaître un mode d'après l'*ambitus* est analogueà la précédente, et aussi sera suffisante, car d'après l'expression des anciens maîtres, qu'on peut voir dans des chants actuellement en usage, il y avait ici encore des exceptions (1).

Cette licence musicale est contenue dans le vers si connu: *Est octava modi, cujus libet Ambitus una, quam tamen interdum superare licentia suevit.* « L'octave est le « seul complément de toute période musi- « cale; par licence, on va pourtant quel- « quefois au-delà. » Déjà du temps de St Bernard il était permis de dépasser l'octave de deux notes. *Conceduntur autem cuique tonorum non plus quam decem notæ seu voces, in quibus cursum suum habeat.* « On ne concède à chacun des huit tons « pas plus de huit notes ou sons dans les- « quels doit se renfermer son parcours. » (Voyez *S. Bernardi Musica*, dans le prologue). Il faut cependant remarquer, qu'il y a quand même des règles fixes au sujet de ces exceptions.

Ces sont les suivantes:

1°. Parmi les modes authentiques, ce sont le premier et le septième qui peuvent ajouter une note dans la basse; le troisième une tierce majeure et le cinquième un demiton sans l'octave.

Voici des exemples:





Les notes marquées *ut, fa, ut, mi,* sont celles qui, dans les exemples ci-dessus, sont permises hors la règle.

---

(1) Dans la *Musica Nicolai Listenii*, Francfort ad Oderam, sans date (Walther donne l'année 1543) le dixième chapitre traite de huit modes de l'Église, de leur division et de la manière de les reconnaître. Le tout est assez clair et passablement bien expliqué. Il commence par se plaindre de la longueur de beaucoup d'auteurs qui ont traité cette matière, et il dit: *Ego ne videar supervacaneis verbis materiam plus obscurare, quam illustrare, breviter quod ad rem ac negotium spectat, partim prosa, partim versiculis memoriæ juvandæ gratia dicam: ac primo de tonorum numero. Sunt autem octo toni (licet veteres tantum quatuor numerarunt) quorum quatuor plagales dicuntur, propter majorem descendendi auctoritatem. Descendunt enim ad Quartam vel Quintam infrà Finalem; supra ad Quintam vel Sextam pertingentes: et sunt de numero pari. Reliqui quatuor, Authentici vocantus; propter majorem ascendendi auctoritatem. Ascendunt enim ad octavam, supra Finalem; nonnunquam ad Decimam, infra vix ad Secundum pertingentes: et sunt de numero impari. Porro, ille ascensus et descensus potentia quam actu consistit. Inveniuntur nam cantilenæ, in cuibus nec authenticus, nec plagalis suum numerum complet.* « Pour ne pas aller par des explications super- « flues, jeter sur ce sujet plus d'obscurité que de lumière, « je vais dire brièvement tout ce que la matière com- « porte. Parlons d'abord du nombre de tons. Il y en a « huit, bien que les anciens n'en aient compté que quatre. « De ces huit, quatre appelés *mineurs*, offrent une plus « grande facilité de descendre; ils descendent en effet à « la quarte et à la quinte en dessous de la finale, et vont « en dessus, à la quinte et à la sixte, et ils sont en nom- « bre pair. Les quatre autres s'appellent *authentiques* et « aident à la faculté de monter: ils montent, en effet, à « l'octave au-dessus de la finale, et vont parfois jusqu'à la « dixième, descendent à peine en dessous jusqu'à la se- « conde, et ils sont de nombre impair. Au reste cette « échelle ascendante et descendante des sons existe plutôt « virtuellement qu'elle n'a toujours ses applications dans « la réalité. Il y a des chants dans lesquels ni le ton ma- « jeur, ni le ton mineur n'atteignent à leur extrême li- « mite. » Cette dernière opinion se rapporte à l'expression en usage dans le plain-chant: *Primi toni perfecti, secundi imperfecti, tertii toni plusquam perfecti*, etc., etc. Quand un chant va jusqu'à la plus haute note de son *ambitus* (étendue) il s'appelle: *Cantus perfectus*, (Chant parfait), s'il ne monte pas jusqu'à ces limites: *Cantus imperfectus* (Chant imparfait), va-t-il au delà de son étendue ordinaire il s'appelle: *Cantus plusquam perfectus* (Chant surabondant).

Ces dénominations ont été probablement choisies comme remarques pour les chantres peu habiles, afin de les avertir, de ne pas entonner trop haut ou trop bas les mélodies.

Pour revenir à Listenius, nous mettons ici les vers suivants, composés par lui sur cette matière:

COGNITIONES TONORUM.

Principio ad Quintam scandeus, fertur tonus impar
Tertiam et ad Quartam descendere par solet omnis.
Impar ad octavam medio, secus esse refertur.
Par licet et vocum redditu cognoscitur illic,
Impar parque erit in D, E, F, G rite quiescens.
Primus cum socio in D. — E finit, Tertius et Quartus.
Quintus cum Sexto sequitur sic ordine Septimus, Octavus.

(La suite prochainement). G. SCHMITT, de S.-Sulpice.

DE L'EXÉCUTION DU PLAIN-CHANT (1)

DE L'ACOUSTIQUE.

Nécessité d'en connaître quelques lois et d'étudier celle des églises.

(Quatrième article).

Bien qu'à la première vue ce sujet semble en dehors de la partie d'exécution, il n'en est pas moins vrai que quelques applications au chant ne peuvent qu'être utiles à ceux qui, faisant déjà bien, tendraient à mieux faire. Le chant, comme tous les autres arts, a ses secrets; il faut les rechercher, les connaître et en faire son profit; et l'on peut, sans crainte de se tromper, dire que, dans ce cas, les plus petites causes produisent les plus grands effets.

Il est peu de chantres qui se soient jamais préoccupés de connaître l'acoustique du vaisseau dans lequel ils sont appelés à exécuter, Beaucoup de prédicateurs même ne s'en sont pas assez rendu compte; et chaque année, à la suite des stations soit de l'Avent, soit du Carême, que de voix se sont trouvées altérées, et parfois gravement compromises.

En général, les chantres, je ne dis pas les chanteurs, — aussi bien à Paris que partout ailleurs, — ne visent qu'à une chose : à produire de l'effet, à s'entendre et à être entendus par-dessus les autres, souvent au détriment de la justesse, mais toujours assurément aux dépens de leur voix. Comme les cours de physique, où l'acoustique est professée, ne se trouvent qu'au siége des Facultés, je vais essayer d'initier mes confrères des villes et des campagnes aux principes applicables à l'exécution du chant liturgique, en les faisant participer à ce que l'on m'a appris et à ce que j'ai pu en retenir.

Qu'est-ce que l'acoustique?

« Cette branche de la physique a pour but et pour objet l'étude des lois suivant lesquelles le son est produit et se propage. Quoique, à rigoureusement parler, le son soit tout simplement une *sensation* produite sur l'organe auditif, cependant on a pris l'habitude d'appliquer le nom de la sensation elle-même au mouvement qui lui donne naissance.

« Le son est produit par les vibrations des molécules solides, lorsqu'elles communiquent à l'air atmosphérique ou à toute autre matière élastique, et se transmettant ainsi à notre oreille. »

(1) Voyez le PLAIN-CHANT, n° de septembre 1860, pag. 134 et suiv.

Ceci suffit, je pense, pour expliquer la théorie; venons à l'application.

Toutes les fois que les molécules de l'air, nommées *ondes sonores*, sont déplacées par un acte plus fort que la puissance de ces ondes, il en résulte soit un bruit sec, tel que celui d'un coup de fouet, soit un bruit et un son tout ensemble, tel que dans le tir du canon, dont le bruit strident, si l'on est près, prend des proportions sonores, en raison de la plus ou moins grande distance où l'auditeur se trouve placé. De plus, ce son sera d'autant plus grave que le diamètre du tube sera plus grand (2).

Or, que fait le chantre quand il produit un son? Il chasse par la force de ses poumons une colonne d'ondes sonores qui tend à rentrer immédiatement dans les organes phoniques, en faisant vibrer la glotte; et celle-ci, suivant son développement, produit les sons, soit graves, soit moyens, soit aigus. Il faut donc bien se rendre compte que pour chanter il faut ménager cette propulsion de l'air produite par les poumons, et ne pas la faire tellement forte que le son passe à l'état de cri; — et c'est pourtant ce qui arrive. — Malheureusement on crie encore, au lieu de chanter, dans les chœurs de beaucoup d'églises, où la routine, une ignorante économie ont éloigné ou rebuté les artistes pénétrés de leur devoir, et dont le goût était à l'égal du savoir, ce qui n'est pas peu dire. Aussi, feu Cherubini disait-il à un membre du clergé de Paris, qui lui témoignait sa surprise de ce que l'on ne pût faire dans les chœurs ce qu'il venait d'entendre et d'applaudir : — Eh! monsieur le curé, répondit le maestro, payez, vous aurez des artistes. Avec les tristes honoraires que vous offrez, vous n'aurez que des... manœuvres. Le mot était dur... il était vrai. Il faut cependant, pour rendre hommage à la vérité, dire que ceci se passait avant l'introduction des orgues d'accompagnement, et avant que l'on ait eu le bon goût de confier la direction des chœurs à des hommes de mérite. Malgré ce notable progrès, et bien que les émoluments aient été élevés dans beaucoup d'endroits, toujours est-il qu'ils ne suffisent pas à assurer la possession exclusive de l'artiste, qui doit presque toujours chercher en dehors un

(2) Ceci, bien entendu, ne concerne pas le tube *musical* et, par exemple, celui d'un tuyau d'orgue dont la longueur seule et non le diamètre détermine la gravité et l'aiguïté. (Note du directeur.)

annexe à son traitement. Assez de cette digression.

Si la justesse produit le beau son, ce n'est qu'au prix de ne pas forcer les organes phoniques; il faut donc s'appliquer à obtenir la plus rigoureuse égalité dans les sons, soit graves, soit moyens, soit aigus : on y arrivera assurément en faisant abstraction de tout amour-propre, en s'exerçant souvent, et en visant moins à l'effet du moment qu'à un effet agréable et de plus longue durée. Dans les chœurs des campagnes cela sera sans doute difficilement accepté, mais peut-être que dans le nombre se trouveront quelques hommes que l'amour de la science et du beau aura fait sortir de l'ornière que l'on décore du nom d'*usage*. N'y en eût-il qu'un, je m'en féliciterais.

Mais il ne suffit pas de bien émettre, de bien ménager le son, il faut encore bien se rendre compte de l'acoustique du lieu où l'on chante.

L'architecture des églises offre plusieurs variétés qui demandent à être un peu étudiées.

Suivant qu'elle est ogivale, romane ou contemporaine, elle offre des difficultés à vaincre si l'on veut conserver sa voix et chanter sans se fatiguer. Une église étant un lieu couvert, fermé, n'a des ondes sonores que dans les limites exactes de sa dimension architecturale; et encore ces ondes ont-elles sur les parois de l'édifice un point de résistance qu'elles n'ont pas à l'air libre : suivant que cette résistance est plus ou moins grande, on dit que l'église est *dure* ou bien qu'elle est *sonore;* mais souvent quand on chante pour la première fois dans un vaisseau, on éprouve une gêne, une fatigue qui sont d'autant plus grandes que l'assistance est plus nombreuse. Si l'église est ogivale et que le chanteur ou le chœur soient élevés d'environ 40 centimètres au-dessus de la masse, cette gêne ne se produira pas. Dans les monuments de style roman, le cintre de la voûte présentant moins d'arêtes, il y aura un effet d'écho par le roulement des ondes sonores refoulées sur les parties cintrées de la voûte. Il sera bon de se défier de cet écho et de ne pas prolonger le son outre mesure, parce qu'il se produirait bientôt une cacophonie résultant de la superposition des sons les uns sur les autres. Quant aux églises nouvelles, à quelques rares exceptions près, on a placé le chœur presque de plain-pied, et, de plus, la distance entre le chœur et l'autel est si restreinte que la voix vient se briser sur le sanctuaire, ou se perdre dans les chapelles du fond. — Aussi a-t-on pris le parti de faire chanter à la tribune du grand orgue dans tous les sanctuaires qui sont aussi mal construits. Pour les chœurs à la romaine, comme les voix frappent sur toute la longueur de l'édifice, les ondes sonores ne perdant rien de leur élasticité, répercutent le son qu'elles ont produit. Et c'est aussi ce qui arrive quand on chante à la tribune.

L'important est dans les trois cas, de chanter naturellement, sans se préoccuper si l'on ne s'entend que peu ou point; il faut surtout écouter les avis, les conseils de ceux ou qui nous dirigent, ou qui nous entendent; en un mot, il ne faut d'amour-propre que pour viser à bien utiliser cet organe dont nous n'avons pas le droit de nous glorifier, puisque nous l'avons reçu; et le seul mérite sera de s'appliquer à le conduire avec goût, précision, justesse et égalité.

Une pratique que je conseille à ceux de mes confrères qui ne regarderaient pas cet avis comme un radotage, serait, quand ils le pourraient, de s'exercer dans l'église et surtout à la place où ils chantent habituellement. Cet exercice fait le soir, dans l'église vide, devant quelques amis, amènerait infailliblement à se rendre compte des moyens à employer pour bien exécuter.

Dans le cas d'une procession ou d'une station, comme cela a lieu pour les Rogations, les chantres devront bien se défier de l'acoustique du nouveau sanctuaire où ils devront chanter la messe. Si l'église est *dure*, humide, qu'ils ne visent pas à l'effet; qu'ils se contentent modestement de chanter même un peu moins fort que dans le chœur de leur paroisse. — Il sera aussi bon de se ménager dans les processions en plein air, car cela pourrait avoir de graves résultats,

Enfin, il faut éviter quand l'église est pleine ou garnie de tentures, de donner à sa voix plus de force qu'elle n'en possède habituellement. Faire autrement, pourrait occasionner des affections qui risqueraient, même après guérison, d'amener la perte de la voix ou tout au moins de lui faire perdre de sa beauté et de sa fraîcheur.

Auguste Bianchi.

(*La suite prochainement.*)

FÊTES MUSICALES

A

AIX-LA-CHAPELLE.

On lisait dernièrement dans la *Gazette Musicale*, un article que nous sommes autorisés à reproduire et dont en effet, nous allons transcrire tout ce qui offre un intérêt général et se rapporte spécialement à la musique religieuse, en souhaitant que cette description engage la France à imiter l'Allemagne dans ces splendides manifestation dont on n'a ici aucune idée, malgré les efforts tentés en ces derniers temps pour le progrès du chant choral.

Une association s'est formée en 1819, dit l'auteur anonyme de cet article, entre les villes de Dusseldorf, Cologne et Aix-la-Chapelle, non pour le *progrès de la musique*, comme on dit habituellement, mais pour celui de sa culture dans les provinces rhénanes. Cette association a pour objet spécial l'exécution des grandes œuvres classiques par des orchestres et des chœurs où se réunissent en grand nombre des exécutants appelés des localités principales du pays. Ces fêtes musicales se donnent alternativement dans une des trois villes qui viennent d'être nommées, le dimanche de la Pentecôte et les deux jours suivants. Depuis leur institution, elles se sont succédées régulièrement d'année en en année, sauf trois interruptions occasionnées par les événements politiques de 1830, 1848, et par les préparatifs de guerre de la Prusse en 1859. La trente-huitième fête annuelle s'est donnée à Aix-la-Chapelle les 19, 20 et 21 mai derniers, et, comme d'habitude, elle avait réuni dans cette ville un grand nombre d'artistes et d'amateurs.

Les fêtes musicales du Bas-Rhin tirent particulièrement leur intérêt de la puissance sonore et de la parfaite exécution des masses chorales. Rien de comparable ne se trouve ailleurs, si ce n'est en Angleterre ; mais il y a cette différence entre les *festivals* de la Grande-Bretagne et les fêtes musicales rhénanes, que dans ceux-là ce sont des musiciens de profession qu'on réunit à prix d'argent, tandis que les chœurs de Dusseldorf, de Cologne et d'Aix-la-Chapelle ne sont composés que d'amateurs qui, pleins de zèle et de dévouement pour l'art, font, pendant plusieurs mois, des répétions journalières sous l'impulsion du directeur de musique de la ville. Ce dévouement, ce zèle, sont mis à de rudes épreuves dans les sept à huit derniers jours, car on fait chaque matin une répétition de quatre ou cinq heures, et une autre le soir de même durée. Or, il ne faut pas croire que là, comme en France et en Belgique, les choristes ouvrent à peine la bouche et chantent avec mollesse et sans rhythme : non, ces belles jeunes filles, ces femmes d'un monde accoutumé au bien-être que procure la fortune, ne donnent pas seulement un témoignage de leur pur amour de l'art en venant s'asseoir, sans distinction de rang, sur les mêmes banquettes qu'occupent leurs modistes et leurs faiseuses de corsets ; mais elles chantent avec une verve, un entrain dont l'auditoire est électrisé.

Un autre qualité distingue les chœurs dans les fêtes du Rhin inférieur : cette qualité, bien précieuse, consiste dans la beauté des voix. Des soprano remarquable par l'éclat, la pureté, la justesse des intonations ; de vigoureux contraltos ; des ténors qui ne redoutent ni le *sol*, ni même le *la* de poitrine, et de formidables basses qui possèdent deux octaves, du contre-*mi* grave au *mi* aigu : tels sont les éléments de ces chœurs de trois ou quatre cents chanteurs, dont l'ensemble vous saisit d'un sentiment de grandeur irrésistible à la première audition.

Les orchestres ont aussi la puissance du nombre des instruments ; mais ils n'offrent pas aux connaisseurs l'intérêt qu'inspirent les chœurs, parce que certaines parties, telles que les instruments de cuivre et les hautbois, laissent beaucoup à désirer sous le rapport de la qualité du son. L'effet de masse, toutefois, dans la réunion de l'orchestre aux voix est d'un effet grandiose. Les proportion d'un orchestre semblable peuvent être appréciées par le nombre des violons, qui est toujours en rapport avec celui des autres instruments ; par exemple, celui des violons à la fête d'Aix-la-Chapelle, dont nous allons rendre compte, était de *cinquante-deux*, ou *vingt-six* premiers et autant de seconds, ce qui suppose environ seize altos, douze violoncelles et autant de contre-basses ; cependant la proportion des basses, en raison du nombre de violons, est toujours un peu plus faible en Allemagne qu'en France et en Belgique. Les instruments à vent sont doublés dans les *forte*.

Le programme de la fête dont il s'agit était composé de la manière suivante :

PREMIER JOUR.—Première partie : *Symphonie héroïque* de Beethoven ; deuxième partie : *Messe solennelle* (en *ré*), œuvre 123, du même maître.

DEUXIÈME JOUR. — Première partie : symphonie en *ut* (*Jupiter*), œuvre n° 34, de Mozart ; deuxième partie : *Josué*, oratorio en trois parties, de Haendel.

TROISIÈME JOUR. — Première : 1° ouverture d'*Oberon*, de Weber ; 2° air pour contralto, de l'abbé Rossi ; 3° concerto de piano, de Robert Schumann, exécuté par Mme Clara Schumann ; 4° air des *Nozze di Figaro* (pour basse) de Mozart ; 5° *Santus* et *Benedictus*, de la messe de Beethoven ; deuxième partie : 1° *Prélude et fugue*, pour l'orchestre, par M. Franz Lachner ; 2° *Alleluia* (air de soprano, de Haendel ; 3° concerto de violon, de Beethoven, exécuté par M. Joachim ; 4° air d'*Eurianthe* (pour ténor) ; 5° finale de la première partie de la *Création*, de Haydn.

Les proportions du chœur étaient : *sopranos*, 100 voix ; *contraltos*, 100 idem ; *ténors*, 120 idem ; *basses*, 130 idem. L'orchestre était composé de cent cinquante exécutants....

La messe solennelle de Beethoven, œuvre 123, est fort peu connue en France : il est même plus exact de dire qu'elle ne l'est pas du tout, à l'exception, peut-être, d'un très-petit nombre de personnes qui font une étude sérieuse des partitions des maîtres ; car cet ouvrage immense, qui appartient à la dernière époque des travaux du grand artiste, est absolument inapplicable au service divin, et inexécutable dans une église. Son étendue démesurée, l'abus des cordes aiguës dans lesquelles sont jetées les parties vocales, particulièrement le *soprano* ; les écarts fréquents de la pensée, en opposition formelle avec le sens des paroles lithurgiques ; enfin, le vague de cette pensée en plusieurs parties de l'œuvre, et le caractère trop dramatique de quelques autres, ne permettront jamais de donner à cette musique la destination que le titre indique. On ne l'a point essayé jusqu'à ce jour, quoique la première exécution de l'ouvrage, dans un concert donné à Vienne au bénéfice de Beethoven, remonte au mois de mai 1824, et que les partitions aient été publiées dans la même année : on ne l'essaiera pas davantage dans l'avenir. Si l'on veut l'entendre à Paris, il faudra considérer cette messe comme un oratorio sur le texte de la messe, et en faire l'objet d'une audition toute spéciale, ainsi qu'on le fait en Allemagne.

Le *Kyrie* de la messe de Beethoven est d'un assez beau caractère au début, bien qu'il soit écrit d'une manière embarrassée et peu correcte. Le *Christe* est moins heureux ; les motifs sont communs et rappellent le style des maîtres de chapelle allemands du milieu du XVIIIe siècle, sauf l'instrumentation, qui est ici beaucoup plus chargée. Le retour au *Kyrie* est bien, et la fin a un calme mystérieux ; mais le milieu est long et vague.

Le *Gloria* est un des morceaux les moins satisfaisants de la messe, quoiqu'il s'y trouve çà et là des traits où l'on retrouve le génie du grand homme, particulièrement dans le *larghetto* du *Qui tollis*. L'ordre manque évidemment dans les idées de cette partie de l'ouvrage, et les paroles y sont dans un singulier pêle-mêle. Dans ses dernières productions, Beethoven, ne savait pas finir ; c'est ainsi qu'après avoir terminé la reprise du dernier thème du *Gloria*, sur les paroles *in gloria Dei patris, Amen*, il reprend ces mêmes paroles pour les traiter dans une fugue assez médiocre (car ce genre de pièces n'était pas dans la nature de son talent) ; il développe longuement cette fugue, et arrive, avec une accélération de mouvement, à une cadence interminable, dont l'audition est pénible par les efforts des chanteurs pour atteindre aux cordes les plus aiguës de la voix pendant près de quarante mesures. Après la terminaison de cette cadence, il n'y aurait plus eu rien de possible pour un autre compositeur, car la conclusion est faite ; mais, pour lui, ce n'était pas assez : après cette conclusion, il reprend le *Gloria in excelsis Deo*, sur son premier motif, dans un mouvement *presto*, jette les voix dans des notes encore plus élevées, et termine sans effet.

Le début du *Credo* est beau, mais la manie qu'avait Beethoven de placer les voix hors de leur diapason naturel gâte bientôt ce commencement ; à peine les premières mesures ont-elles été entendues, lorsque le soprano du chœur est obligé de crier pendant cinq meures des *si* suraigus, en articulant *omnipotentem*. L'adagio *Et incarnatus est* a des choses où l'on retrouve le génie de Beethoven ; mais depuis *Et ascendit* jusqu'à la fin de la fugue *Et vitam venturi sæculi, amen*, la pensée est vague et la forme embarrassée. Les motifs des fugues de cette messe manquent de distinction, et la manière d'écrire l'harmonie des diverses parties vocales sent partout la gêne et l'absence du rhythme régulier. Beethoven seul a pu imaginer une disposition si vicieuse des voix, que le soprano soit obligé de commencer une réponse du sujet par quatre *si* bémol suraigus, en prononçant ces paroles *Et vitam venturi*.

La pensée du *Benedictus* est de la plus grande beauté : les quatre voix de *solo* et leur accompagnement par les flûtes, clarinettes, bassons et cors avec le *violon solo*, saisissent l'âme par leur ensemble plein de charme. Malheureusement, la longueur de ce morceau est triple ou quadruple de la durée qu'il devrait avoir, non-seulement pour l'église, où la situation du prêtre

célébrant serait impossible, mais même pour l'auditoire, parce que cette même pensée, si belle au début, finit par tomber dans le vague.

L'excès du développement est pire encore dans l'*Agnus Dei* dont le commencement est aussi fort beau; car ce n'est pas seulement par la longueur que ce morceau final perd son effet, mais par l'opposition du sens des paroles avec le caractère de la musique. On sait que les derniers mots de l'*Agnus Dei* sont : *Dona nobis pacem* (donnez-nous la paix); or, après que le compositeur a fait répéter à satiété ces paroles sur un ton fort jovial, voici venir des timbales et des trompettes qui font un bruit de guerre, et les voix reprennent tour à tour, en récitatif : *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi*; puis elles reviennent au *Dona nobis pacem* avec une fugue bruyante, interrompue par un long *ricercare* instrumental et terminée par une très-longue *coda*; en sorte que l'*Agnus Dei*, dans son ensemble, n'a pas moins de *quatre cents quarante mesures* dont *quatre-vingt-quinze* d'adagio!

En dépit des défauts que nous venons de signaler dans cette œuvre du maître illustre, la messe en *ré* a de chauds partisans en Allemagne parmi les artistes; mais le public d'Aix-la-Chapelle lui a fait un froid accueil, et n'a pas dissimulé son ennui. Il en avait été ainsi à Breslau en 1832, à Bonn en 1845, à Hambourg en 1847, à Birmingham en 1846. Les enthousiastes admirateurs des dernières productions de Beethoven ont rejeté l'insuccès du nouvel essai sur l'exécution, qui n'a pas été irréprochable; nous croyons aussi que deux ou trois répetitions de plus auraient été nécessaires pour cette messe; mais nous sommes convaincu qu'on n'arrivera jamais à la justesse des intonations pour la partie de soprano du chœur; car, dans la région de la voix où elle est écrite en certains endroits, elle est inexécutable. Quoi qu'on fasse, d'ailleurs, les longues divagations où le compositeur s'est laissé entraîner ne rencontreront jamais la sympathie de l'auditoire.

Quelle différence dans les impressions du second jour! L'admiration, l'ardeur des applaudissements, n'ont pas faibli un seul instant à l'audition de la symphonie de Mozart, si noble, si belle, si pure de pensée et de forme, et du colossal oratorio de Haendel. Peut-être peut-on adresser à M. Lachner le reproche d'avoir enlevé quelque chose du grand caractère du premier morceau de la symphonie par un mouvement un peu trop animé; mais tout le reste a été à l'abri de la critique, et dans l'oratorio, l'exécution a atteint un degré de perfection qui n'existe qu'en Allemagne. Là, ce beau chœur de voix franches, sonores, pures, énergiques, avait retrouvé toute sa puissance, toute sa force rhythmique et sa justesse habituelle. Tel est l'avantage offert par la musique écrite dans les véritables conditions vocales, conditions connues et respectées par tous les maîtres de l'ancienne école d'Italie, et par les compositeurs étrangers qui ont vécu parmi eux pendant leur jeunesse. Leur musique, favorable à tous les genres de voix, se chante sans effort et produit immédiatement l'effet voulu. A tous ses autres titres de gloire, Haendel ajouta celui-là. Ouvrez les partitions de ses oratorios et de ses opéras; vous y verrez que toutes les voix y restent constamment dans leurs limites naturelles, et que les intervalles qni leurs sont donnés par le compositeur sont toujours d'une intonation facile.

Quelle merveille d'inspiration et de facture que cet oratorio de *Josué!* Sauf le dernier chœur de la troisième partie, qui n'a rien de remarquable, on n'y pourrait trouver un morceau faible, et la plupart sont de la plus haute beauté. Cette composition monumentale est à la hauteur des plus grandes conceptions du génie de Haendel, et se place sur la même ligne que le *Messie*, *Judas Machabée*, *Israël* et *Samson*; peut-être même s'y trouve-t-il plus de variété, des nouveautés plus audacieuses et plus d'inattendu. La forme fuguée y est moins employée que dans le *Messie* et d'autres ouvrages de Haendel; l'enthousiasme des Hébreux, à leur entrée dans la terre promise, s'y révèle par des accents d'une énergie incomparable. Prenez la plus somptueuse des compositions modernes avec tout le luxe de notre instrumentation actuelle (et nous parlons ici des œuvres de nos plus grands maîtres); qu'un grand chœur et un orchestre immense avec ses quatre cors, autant de trompettes, ses trombones, ses *tuba*, ses harpes, ses violons divisés et subdivisés, tout ce que vous voudrez, enfin; que tout cela se fasse entendre avec éclat; puis prenez le *Josué* avec son simple quatuor et ses deux parties de hautbois; sa gigantesque grandeur éclipsera tout l'attirail de notre force factice. Si vous réfléchissez alors à la cause de cet effet inattendu, vous acquerrez la conviction que nos conquêtes récentes dans l'art ne sont que des moyens de colorer la pensée, des nuances plus ou moins délicates, employées avec un discernement plus ou moins juste, plus ou moins fin, et que la grandeur véritable ne peut se trouver que dans le simple.

Rien ne démontre mieux la vérité de cet axiome que l'effet prodigieux, électrique du chœur de

jeunes filles saluant les guerriers à l'entrée dans la terre de Chanaan : *See, the conq'rıng hero comes* (Voyez, le héros conquérant arrive) ! Trois parties de soprano et de contralto, avec l'orgue faisant des accords plaqués, font entendre ce chant si simple et si suave ; à la seconde reprise du thème, il s'y joint deux cors et deux flûtes ; à la troisième, tout le chœur se réunit, et il s'y joint des violons, des hautbois et des basses : alors, l'effet est colossal. Dans le festival dont nous rendons compte, l'enthousiasme du public a été à son comble : toute la salle se leva, et, d'un mouvement spontané, redemanda le morceau, qu'il fallut redire et qui produisit la même impression.

Il faut rendre à l'exécution, dans cette soirée, la justice qui lui est due : elle a été splendide et digne de la beauté des œuvres choisies ; le chœur s'est montré constamment admirable et d'une puissance dont on ne peut avoir d'idée quand on n'a pas assisté aux fêtes musicales de l'Allemagne. Ce fut aussi, dans cette soirée, que les quatre chanteurs de solos prirent leur revanche de leur échec de la veille dans l'inchantable messe de Beethoven.

La troisième séance fut ce qu'elles sont toujours dans les fêtes musicales de l'association rhénane, c'est-à-dire un concert mêlé de grande musique et de solos.

Maintenant, tout est rentré dans le calme à Aix-la-Chapelle ; chacun est retourné dans sa petite cour d'Allemagne, dans sa petite ville, se faisant déjà une fête de la réunion qui aura lieu à Cologne l'année prochaine à pareille époque et dans le même but. *(Gazette musicale.)*

INAUGURATION DE L'ORGUE DE FAVERNY.

L'antique abbaye ses bénédictions à Faverny (Haute-Saône) vient d'être dotée d'un jeu d'orgue très remarquable.

Cet instrument a été construit par MM. Barker et Verschneider, facteurs d'orgues, à Paris, et inauguré le 9 juillet dernier, devant un nombreux auditoire.

M. Battmann, organiste de Vesoul, et M. Maupert, organiste de Luxeuil, ont fait alternativement entendre l'instrument, qui a été l'objet des éloges unanimes. Il est à trois claviers à main et possède une pédale séparée. Il renferme 24 jeux dont 4 de 16 pieds, et douze pédales de combinaison. Nous devons ajouter qu'avant d'avoir été expédié à sa destination, cet instrument a été touché dans les ateliers de ses facteurs par beaucoup d'artistes, parmi lequels nous pouvons citer : M. Camille Sain-Saëns, organiste de la Madelaine ; M. Schmitt, de Saint-Sulpice ; M. Battiste, de Saint-Eustache, et M. Simon, organiste de la Basilique de Saint-Denis. Ces artistes ont exprimé aux facteurs toute la vive satisfaction que leur a procuré cet instrument.

L'Eglise de Faverny remonte au IXe siècle ; c'est un des édifices les plus rémarquables de France qui se trouve classé parmi les monuments historiques. G. S.

SONNERIES DU NORD.

Nous trouvons dans la *Gazette de Flandre et d'Artois* des réflexions très-justes sur la restauration des cloches. Cet aperçu est suivi des curieux renseignements qu'on va lire sur les principales sonneries :

« De toutes les sonneries existant avant 1793 dans l'archidiocèse de Cambrai, celle de la métropole était sans contredit la plus belle et la plus nombreuse, tant par la force des cloches que par la perfection avec laquelle on était parvenu à obtenir l'accord entre ces masses de métal, dont la plus grosse était nommée *Marie* et pesait 8,000 kil. Elle avait été refondue en 1706 et bénite par Fénelon au mois d'août de la même année.

» Huit autres cloches, composant une octave complète de *sol en sol*, s'harmonisait parfaitement avec la grosse *Marie*. D'après un procès-verbal de l'époque, cette sonnerie tout entière ne pesait pas moins de 65,000 livres.

» Aujourd'hui, la plus grosse cloche du département du Nord existe dans la tour de Bergues ; elle pèse 6,000 kil. Vient ensuite la cloche dite du *Roi*, à Cambrai, qui pèse 5,500 kil. Celle de St-Maurice, de Lille, qui est aujourd'hui démontée, pèse aussi 5,300 kil., et elle a pour compagne d'inaction deux autres cloches, dont l'une pèse 4,000 et l'autre environ 2,300 kil.

» Il est à regretter que ces trois cloches, qui formeraient ensemble la plus belle sonnerie du département, ne puissent se faire entendre dans les solennités du culte catholique. Il manque pour cela un clocher, cequinepourra toujours être refusé à cette belle église.

» Parmi les plus fortes cloches qui existent aujourd'hui en France, on cite en première ligne les deux bourdons de la métropole de Sens (Yonne) dont l'un pèse 16,500 kil., et l'autre 13,500 ; ils ont été remontés par Chicot en 1840 ; le bourdon de Notre-Dame-de-Paris pèse 13,000 kil. ; la cloche de la métropole de Reims pèse 12,500 kil. ; celle de St-Jean de Lyon pèse 10,500.

» La célèbre cloche de la cathédrale de Rouen, nommée *Georges d'Amboise*, avait 2 mètres 390 de diamètre ; elle pesait 18,000 kilog. M. Chicot a refondu, il y a deux ans, pour cette métropole, une cloche de 6,800 kil.

» Toutes les autres anciennes cloches que la révolution a laissées dans nos églises, ainsi que les cloches qui ont été fondues depuis, sont d'un poids inférieur à celles que nous venons d'énumérer.

» La sonnerie la plus complète de France est aujourd'hui celle de la cathédrale de Nantes. Elle se compose de huit cloches dont la plus grosse sonne le *fa* naturel et pèse 5,650 kil. Cette sonnerie, fondue en 1821, a été aussi montée par M. Chicot. ARNOLD. »

L'abondance des matières nous force de renvoyer la *Bibliographie* et les *Nouvelles* au prochain numéro.

E. REPOS, libraire-éditeur responsable.

Paris, Imprimerie A.-E. ROCHETTE, rue d'Assas, 22.

— DEUXIÈME ANNÉE. — SEPTEMBRE 1861, N° 9. —

LE PLAIN-CHANT

REVUE MENSUELLE DE MUSIQUE SACRÉE, ANCIENNE ET MODERNE ET D'ÉDUCATION MUSICALE

PRIX DE L'ABONNEMENT PAR AN, DE JANVIER :

FRANCE : Texte, Chant, Musique et Orgue, 10 fr.—Texte seul, 6 fr.—ANGLETERRE, 11 schelling. ESPAGNE, BELGIQUE, SUISSE, HOLLANDE, PIÉMONT, 12 fr. — ÉTATS-ROMAINS, ÉTATS-UNIS, RUSSIE, AUTRICHE, TURQUIE, GRÈCE, 14 fr.
Adresser les Lettres, les Paquets et les Bons sur la poste *à l'ordre* de E. REPOS, Libraire-Éditeur, 70, rue Bonaparte, Paris

I.

RÉSUMÉ DES TRAVAUX DU COMITÉ.

Dans son numéro d'août 1861, le journal le PLAIN-CHANT donne à ses lecteurs la mesure de l'action de son Comité de rédaction et de patronage. Le chant grégorien y tient une grande place, il n'y a pas moins de trois articles traitant cette matière.

En tête se trouve un remarquable travail dû au talent sérieux de M. DELORT, maître de chapelle de Saint-Pierre de Chaillot, intitulé : DE L'INTERPRÉTATION DU PLAIN-CHANT. Une logique serrée et une rédaction vigoureuse se remarquent dans cet artiste, et l'auteur a joint à ses paroles persuasives trois exemples servant à l'appui de sa dissertation.

Le second article contient le deuxième chapitre du TRAITÉ CRITIQUE DU PLAIN-CHANT, contenant *les huit modes du plain-chant et leur caractère particulier; principales remarques auxquelles on les distingue les uns des autres*, par M. SCHMITT, organiste de Saint-Sulpice. Ce chapitre contient des aperçus nouveaux sur les huit modes de l'Eglise. On aperçoit là une solide érudition qui, malgré la sévérité de son caractère, sait exprimer nettement les choses en les exposant d'une manière intéressante.

Le troisième article contient le IVe chapitre : DE L'EXÉCUTION DU PLAIN-CHANT : *De l'Acoustique. Nécessité d'en connaître quelques lois et d'étudier celle des églises;* par M. BIANCHI. Cet article est parfaitement raisonné et peut être d'un grand profit pour MM. les chantres. Nous croyons que les plus exigeants de nos lecteurs seront satisfaits, car les matières qu'ils aiment tant à étudier y sont traitées avec une abondance inaccoutumée, et nous pouvons les assurer que bien des travaux aussi intéressants sont en voie de préparation.

Le Comité, dans les séances générales des 25 août et 27 septembre, a adopté après l'audition, pour faire partie du Répertoire de musique religieuse publié dans le journal, les compositions suivantes :

Tantum ergo chanté par le peuple, harmonisé par M. Charles POLLET.
Crudelis Herodes, hymne de l'Epiphanie, ancien chant exécuté à la chapelle Sixtine, le même.
O Salutaris, à deux voix, par M. NAVAY.
O Salutaris, à quatre voix, par M. LENTZ;
Tantum ergo, à trois voix, par M. DHIBAUT, maître de chapelle à Saint-Thomas-d'Aquin.
Domine salvum, chœur à quatre voix, par M. Charles POLLET.
Trois préludes pour orgue, par M. Charles POLLET.
Tantum ergo, chant populaire, par M. G. SCHMITT.

Aux deux séances générales ci-dessus indiquées, de nouveaux membres ont été présentés et admis au Comité. Ce sont :

MM. GRILLIÉ, organiste à Saint-Thomas-d'Aquin ;
LENTZ, *idem* à Saint-Sulpice;
NAVAY, compositeur et prof^r de chant;
GRIGNON, membre de la Société du Conservatoire, chanteur solo à St-Sulpice;
LESECQ, compositeur et professeur de musique au collége Stanislas.

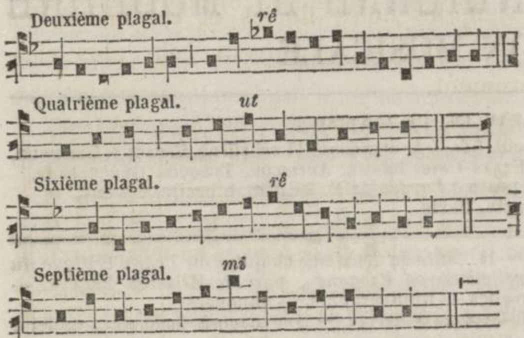
Nous prions les membres correspondants des départements de vouloir bien nous envoyer les travaux destinés au journal *le Plain-Chant* à époques plus régulières, afin que le classement et la préparation des matières, en cours d'exécution, ne souffrent ni entraves ni retards.

LA RÉDACTION.

TRAITÉ CRITIQUE DU PLAIN-CHANT.

CHAPITRE II (*Suite*).

2°. Parmi les modes plagaux, le deuxième (ce qui n'est pas souvent usité) et le quatrième (ce qui arrive plus souvent) peuvent ajouter un demi-ton dans le haut, et le sixième et huitième un ton entier.



La répercussion ou la dominante n'est autre chose, que les notes contenues dans un certain mode, qui occurent le plus souvent dans la mélodie, ou bien, les intervalles qui se présentent le plus souvent dans un mode déterminé (1).

Repercussio est proprium intervallum, quod quilibet tonus sæpe repetit. Vid. Euchar. Hofmanni Mus. pract. præcepta. Dans tous les huit modes de l'Eglise les dominantes sont les suivantes :

(Tonique)	(Dominante ou répercussion)			
Dans le premier	*Ré*	—	*la*,	une quinte.
Dans le 2e	*Ré*	—	*fa*,	une tierce.
Dans le 3e	*Mi*	—	*ut*,	une sixte.
Dans le 4e	*Mi*	—	*la*,	une quarte.
Dans le 5e	*Fa*	—	*ut*,	une quinte.
Dans le 6e	*Fa*	—	*la*,	une tierce.
Dans le 7e	*Sol*	—	*ré*,	une quinte.
Dans le 8e	*Sol*	—	*ut*,	une quarte.

(1) La dominante est la note sur laquelle le chant opère le plus souvent son retour, sur laquelle il a son cours, que l'on *rebat*, pour nous servir d'une expression consacrée parmi les symphoniastes. La dominante, dit Jumilhac, est comme la maîtresse et la reine des autres notes modales, elle est le soutien du chant, et joint à la finale, elle donne la principale forme et la distinction à chaque mode. (Jumilhac, p. 146.)

La dominante n'occupe pas une place fixe dans tous les modes. Néanmoins, dans tous les modes authentiques, elle est la quinte, à l'exception du troisième, second authentique où elle est sixte, parce que c'est une règle absolue, que la dominante ne soit jamais sur la corde variante. Or, dans le 3e mode, la quinte à partir de la finale étant *si*, on a placé la dominante sur l'*ut*. Dans les tons plagaux, elle est tantôt à la tierce ou à la quarte à partir de la finale. (D'Ortigue, *Dic. de Pl.-ch.*, p. 506.)

Les vers suivants (très curieux par leur rareté) dans lesquels ces dominantes sont indiquées par les syllabes de la solmisation, sont peut-être pour beaucoup de monde incompréhensibles, parce qu'ils ont été fait d'après la vieille table des mutations de Guido d'Arezzo qui aujourd'hui ne sont plus en usage; mais, la manière dont nous avons indiqué les intervalles par des lettres significatives, peuvent en faciliter l'intelligence. Ces vers sont les suivants :

Quisque intervallum proprium modos obtinet, idque
Crebrius indigitat, quod repercussio dicta est:
D — A (*Ré*, *La*) … D — F (*Ré*, *Fa*)
Ré, *La* Primus amat, *Ré*, *Fa* canit arte Secundus.
Hoc supra Quartam *Ré*, *Sol*, cui subjacet illud
E — C
Tertius at *Mi*, *Fa* sonat in diastemate Sextæ
E — A
Quartus adhinc *Mi*, *La*, (sub *Mi*, *Mi*, scilicet) aptat,
F — C
Sic quoque per Quintam *Fa*, *Fa*, dat in ordine Quintus,
F — A … G — D
Sextus habet *Fa*, *La*, promit tibi Septimus *Ut*, *Sol*
G — C
Sub Quarta *Ré*, *Sol;* sed contra vocibus *Ut*, *Fa*
Utitur Octavus.

Nous allons ici mettre en notes de musique, les *ambitus* (l'étendue) et les *répercussions* (dominantes), qu'on peut appeller, pour être plus clair, mélodies de huit modes d'Église, comme ils se trouvent dans le livre de Plain-chant de Nicolas Listenius, Francfort, 1543 (1). Ils ont pour titre :

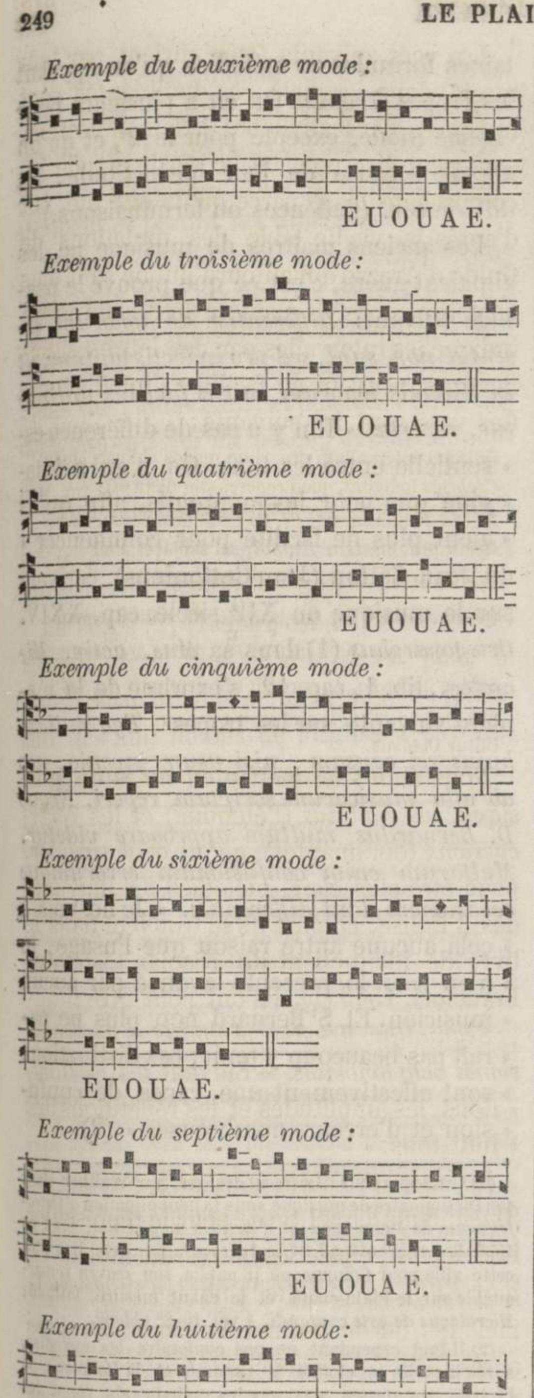
Sequuntur Melodiæ, Ambitus et Repercussiones octo tonorum. « Suivant les modulations, les amplitudes et les répétitions des « huit tons. »

Le mot *EUOUAE* veut dire *Sæculorum Amen*, dans lequel on a, pour le répresenter brièvement, effacé les lettres du milieu. Ce mot *EUOUAE* indique la phrase finale de la mélodie, ou du psaume à chanter. Le signe après l'*EUOUAE* s'appelle le *Custos* (guide) et explique au chantre l'intervalle formé par la dernière note de l'*EUOUAE*, avec la première du morceau à chanter.

Exemple du premier mode (ou ton) :

E U O U A E.

(1) Il ne faut pas confondre l'ouvrage : *Musica Nicolai Listenii*, avec le *Rudimentis musicæ in gratiam studiosæ juventutis.* (Wittenberg, 1534.)



A la fin on reconnaît les modes à leurs notes finales, qui ne trompent jamais, si le chant est régulièrement composé. Savoir:

Le 1er et 2e modes finissent en *Ré;*
» 3e et 4e » en *Mi;*
» 5e et 6e » en *Fa;*
» 7e et 8e » en *Sol.*

Il s'en suit donc que chaque mode authentique a, ainsi que son mode plagal, la même note finale.

Dans les chants irréguliers, cette règle n'est pas applicable, car il est permis de finir les mélodies de certains modes, dans les notes confinales (1).

Le tableau suivant dans lequel on a désigné les notes finales et confinales des huit modes, expliquera cela plus clairement.

Note finale régulière du 1er et 2e modes.	Notes confinales du 1er et 2e modes.	Note finale du 3e et 4e modes	Notes confinales des 3e et 4e modes.
ré	fa sol la / mi / la si ut ré	mi	fa sol la si / mi / si ut ré
Note finale régulière du 5e et 6e modes.	**Notes confinales du 5e et 6e modes.**	**Note finale régulière du 7e et 8e modes**	**Notes confinales du 7e et 8e modes.**
fa	ut ré mi / si / sol la / mi fa	sol	ut ré mi fa / si / sol la / fa

Pour servir d'exemple de ces chants transposés finissant dans l'une de leurs notes confinales, nous en citerons plusieurs dans le nombre. Un chant du premier mode, et qui se termine dans sa note confinale *Fa*, est l'Offertoire : *Confitebor : Dom. V post Pascha*. Un chant du sixième mode, qui se termine dans sa note confinale *Ut*, est : *O quam suavis*. Un autre du septième mode, finissant dans sa note confinale *Re*, est: *Dextera Domini*, Graduel de Munster, p. XXV.

Il est dit dans l'*Enchiridion Musices Georgii Rhau : Hæc de tonorum fine et agnitione sufficere arbitror, in quibus plus usus spectari debet, quam tot præceptiones plane pueriles. Nam inter tonum authenticum et plagalem non semper potest absoluta et exacta haberi cognitio et differentia, imo ex conjectura sæpe cantus tono authentico vel plagali attribuitur.* « En voilà suffisamment, je « pense, sur le chapitre des huit tons et sur « le caractère spécial de chacun d'eux :

(1) On appelle notes confinales, les notes qui terminent les mélodies de certains modes, dans leur ton relatif.

On nomme cordes confinales les plus basses voix des octaves des modes plagaux, savoir : *la, si, ut, re.* (D'Ortigue. *Dic. de Pl.-ch.* p. 433. Paris, E. Repos.)

« l'expérience est plus importante à cet « égard, que tous les préceptes de théori- « ques, car entre les tons authentiques (ma- « jeurs) et plagaux (mineurs) on ne peut pas « toujours établir une démarcation exacte et « absolue : et ce n'est souvent que par con- « jecture qu'on affecte à un chant le mode « authentique ou le mode plagal. »

La principale chose pour le chantre c'est d'examiner attentivement la hauteur et la gravité du chant, afin de bien reconnaître la position du demi-ton d'un morceau de chant.

Il faut particulièrement remarquer les différentes sortes de quartes, de quintes et d'octaves, d'après lesquelles on reconnaît la différence des modes. On les distingue par la position des *demi-tons*, qui dans les différents modes occupent diverses positions.

Dans le 1er mode authentique les demi-tons se trouvent sur le 2e et 6e degré :

Ré, mi, fa, sol, la, si, ut, ré.

Dans le 2e mode plagal sur le 2e et 5e degré :

La, si, ut, ré, mi, fa, sol, la.

Dans le 3e mode authentique sur le 1er et 5e degré :

Mi, fa, sol, la, si, ut, ré, mi.

Dans le 4e mode plagal sur le 1er et 4e degré :

Si, ut, ré, mi, fa, sol, la, si.

Dans le 5e mode authentique sur le 3e et 7e degré :

Fa, sol, la, si, ut, ré, mi, fa.

Dans le 6e mode plagal sur le 3e et 7e degré, comme dans le 5e mode authentique :

Ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut.

Dans le 7e mode authentique sur le 3e et 6e degré :

Sol, la, si, ut, ré, mi, fa, sol.

Dans le 8e mode plagal sur le 2e et 6e degré :

Ré, mi, fa, sol, la, si, ut, ré.

Mais comme toutes ces inventions ne suffisaient pas encore par rapport aux nombreuses manières de traiter le chant de l'Église, comme Psaumes, Hymnes, Antiennes, Répons, etc. ; alors on créa certaines formules ou mélodies qu'on appelait les Tropes *(Tropus)*. On en a plusieurs pour chaque mode, excepté pour le 2e, et qu'on appelle à cause de leur inexactitude : les différences. (Cadences ou terminaisons.)

Les anciens maîtres de musique ne les aimaient guère, c'est ce que prouve le passage suivant : *Differentiæ de tonorum essentia non sunt, sed pro indoctis tantum, ut in diversis tonorum initiis facilius ordinatur, repertæ.* « Il n'y a pas de différence es- « sentielle entre les tons. On n'en a ima- « giné que pour les apprentis, afin qu'ils « aient plus de facilité pour commencer » dit Jean Cotton (Jean Cottoninus), écrivain sur la musique au XIIe siècle, cap. XXIV. *Ornitoparchus* (1) dans sa *Mus. activ. Microlog.*, lib. 1, cap. 12, s'exprime de la manière suivante sur les tropes : *Ego nullam hujus rei causam, nisi usum invenio : nec ab ullo musicorum scriptam reperi. Neque D. Bernardus multum approbare videtur. Multarum enim confusionum errorumque occasionem dant differentiæ.* « Je ne vois à « cela aucune autre raison que l'usage, je » n'en sais le précepte avancé par aucun « musicien. Et St Bernard non plus ne pa- « raît pas beaucoup y tenir ; ces distinctions « sont effectivement une cause de confu- « sion et d'erreurs nombreuses » (2).

(1) Ornitoparchus *(Andreas)* désigné par Walther dans son Dictionnaire de musique sous la dénomination d'*Ostrofrancum* de Meinungen et d'*Artium magistrum*, était en 1530 *Rector Scholæ* ad St-Ludgerum à Munster. Il quitta cette ville pour Cologne, où il publia son œuvre remarquable sur le Plain-chant et le chant mesuré, intitulé : *Micrologus de arte cantandi*, 4 vol. in-8° oblong.

(2) Il faut cependant ne pas confondre les mélodies, après laquelle se chante le psaume et la Doxologie de l'Introït des messes, ainsi que les mélodies du verset des répons qui se trouvent également désignées par les anciens écrivains de musique du mot Tropes *Est prætereà tono suus cuique tropus, qui pauculis quibusdam notulis circomscribitur, puta qui cantus incepti harmoniam incorruptam contineat, hos vulgo tenores tonorum noncupamus. Dicitur enim tenor a tenendo, totius enim cantus melodiam, cui adjudicatur, tenere debet. Est igitur breviscula melodia, quæ in divinis canticis fini subjungitur, hac dictione EUOUAE subscripta, quæ sæculorum. Amen, (omissis consonantibus) designat.*

— *Nec est ut magnopere angaris quod differentiarum formulas silentio feramus. Quorsum enim attinet, tot differentiarum modos effundere, quas nec una navis vehat, cum un quæque natio suis propriis formulis atatur! Prætera differentiæ non sunt de essentia, sed pro indoctis tantum, cum quilibet cantus secundum principalem tro-*

Il est vraisemblable qu'aussitôt qu'on permit de chanter les mélodies de huit modes de l'Église dans un autre mode que la note initiale primitive designait, on introduisit et permit les *différences*.

De nos jours le plus grand nombre des *différences* sont abolies, ou peut-être ne les a-t-on jamais appliquées ; cependant il faut les connaître, car elles appartiennent à l'idée du Plain-chant, et plusieurs sont encore aujourd'hui en usage, et conviennent aux antiennes.

Nous avons déjà observé, qu'il ne fallait pas confondre les *différences* avec les *Tropes* proprement dits (1).

Le Trope (2) *(Tropus)* est un vers commémoratif, muni des signes *(notes)* pour le chant, formant une certaine mélodie ; chacun des huit modes de l'Église a sur son trope, une ou plusieurs de ces mélodies, qui se rapportent parfaitement, au commencement, à la finale, aux modulations et au caractère du mode auquel elles appartiennent.

On les traite autrement dans le chant des antiennes, que dans les chants des repons. Nous en parlerons plus loin.

On représente les Tropes communément sous la forme suivante :

1. Adam Primus homo	*exprime*	*le Trope*	*du* 1er *mode*,
2. Noé Secondus	—	—	*du* 2e,
3. Tertius Abraham	—	—	*du* 3e,
4. Quatuor Evangelistæ	—	—	*du* 4e,
5. Quinque libri Mosis	—	—	*du* 5e,
6. Sex Hydriæ positæ	—	—	*du* 6e,
7. Septem scholæ sunt artes		—	*du* 7e,
8. Sed octo sunt partes.	—	—	*du* 8e *mode.*

Dans le *Tonarium* de l'abbé Berno de Reichenau, qui vivait vers l'an 1008, les Tropes sont expliqués d'une manière plus claire, ainsi qu'il suit :

Tropus	Imi.	Primum quærite regnum Dei,
—	IIdi.	Secundum autem similie huic,
—	IIItii.	Tertia est dies, quod facta hæc sunt,
—	IVti.	Quarta vigilia venit in eos,
—	Vti.	Quinque prudentes virgines intraverunt ad nuptias,
—	VIti.	Sexta hora sedit super puteum,
—	VIImi.	Septem sunt spiritus ante thronum Dei,
—	VIIIvi.	Octo sunt beatitudiuus.

Le mot *Neuma* (1) qui paraît plus souvent comme féminin que du genre neutre *(Neuma, Neumatis)* designe :

---

pum decantari possit, ornatus autem gratia cantilenis adhibentur, ut facilior et suavior sit canticorum inceptio. Non est autem operæ prætium, ipsis longum adhibere studium, quando quidem non sunt apud omnes eadem, signaturque semper post antiphonarum fines, duabus vel tribus notulis, subjungitur etiam numerus toni sicque facile dignoscuntur. Manuductio ad Cant. Greg., Cap. VII.

« Chaque mode montre son amplitude circonscrite en un « nombre de petites notes ; et comme cette amplitude doi « maintenir, continuer la mélodie commencée, nous l'ap- « pelons vulgairement la *teneur* du ton ; car *teneur* vient « de *tenir*, *maintenir* ; et l'amplitude (i'ambitus) du ton « maintient dans sa continuité la mélodie dont elle dépend. « Il y a donc une courte modulation s'adaptant à la fin « des hymnes avec cette prescription EUOUAE, phrase « finale : *sæculorum Amen*. Les *différences*, qui n'ont rien « d'essentiels, n'ont été établies que pour les chantres peu « expérimentés afin que lorsqu'un chant a lieu dans le ton « principal, si un ornement accessoire peut y être ajouté, « le commencement en soit plus facile et plus suave. Les « modulations sont toujours indiquées par des lignes, à la « fin des Antiennes ; qu'on y joint le numéro du ton, et « qu'ainsi elles sont facilement appréciables.

La citation ci-énoncée se trouve sans titre spécial imprimé dans le *Musica Chorali* de George Rauh. Elle est tirée du 8e Chapitre, et porte en tête l'indication : *De Tropis Tonorum.*

(1) Nous employons sans distinction dans ce chapitre les expressions de différences, cadences, terminaisons. Les mots étant parfaitement synonymes, ils ont donc partout la même signification.

(2) Les tropes, dit Martin Gerbert, sont, dans la liturgie des versets placés avant, entre ou après les autres chants ecclésiastiques : Tropus in re liturgica est versiculis quidam, aut etiam plures ante, inter, vel post alios ecclesiasticos cantus appositi. (De Cantu et musica sacra, Tom. I, page, 340.)

Le Trope, dit M. A. de La Fage, se composait de parties intercallées dans une pièce de Plain-chant, dont chaque période se trouvait ainsi coupée par une composition différente. (De la reproduction des livres de Plain-chant romain par A. de La Fage, in 8°, Paris, 1853. Paris, E. Repos.)

(1) Neuma (*æ*), quæ et Jubilus, productio cantus in finale litera antiphonæ *Ita Durand. lib.* 5, *Cap.* 2, *Num.* 31.... Certum tamen, vocem deductam a Gr. PNEUMA. *Ugutio* : (+ 1212) *Neuma, atis, vel Neuma, ae, i, vocum emissio, in hymno modulatio, unde Neumaticus, modulator dulcis.* Gloss. Lat. Gall. Sangerman. Neumes, emission de voix modulation. *Neumaticus*, de neume, modulateur, douls, souef, consonnant). Gregorianæ Psalmodiæ Enchiridion : *In quovis tono est Neuma proprium,... et dicituo illa melodia, quæ fit in caudis antiphonarum.* « Chaque ton a sa modulation propre, son Neume ; une sorte de mélopée qu'on emploie à la fin des Antiennes »

Ordinarius MS. Eccl. Rotomagensis : *In hebdomade ista nullum* NEUPMA *dicatur in fine antiphonæ. Per* NEUPMA *significatur suspiratio animæ redemptæ ad cælestem patriam.* Usus antiqui ordin. Cisterciensis Cap. 56. *In fine vero Responsorium et versuum ad omnes Missas totum Neuma dicatur, adomnes dissonantias evitandas. Charto* 1180 *apud Marteu. Tom. I. Anecd. Col.* 594 : *Cantor monachorum incipiet Kyrie eleison, et monachi cantabunt versum, et canonici Neuma ejusdem versus...* Fatendum tamen, crebrius *Neuma* in feminino genere usurpari a scriptoribus. Alcuinus lib. de officiis div. Cap. 33 : *Solet enim auctor antiphonarii aut distinctione cantus, aut distinctione ordinis varium affectum monscrare sanctorum : sicut de Joanne Symmista fecit per 'Neumam circa intellectum verborum, sapientiæ et intelectus in Responsorio,* IN MEDIO ECCLESIÆ... Neumatizare, Neumas producere contando, apud Durandum lib. 5. Cap. 2. N°. 31. Conf. Dufresne, Gloss. med. et inf. latinit. Sub vocab. *Neuma.*

1° Certaines figures mélodiques qu'on chante non pas sur les mots, mais seulement sur une syllabe. Elles doivent exprimer une joie vive et pacifique qui ne se traduit pas en mots, mais plutôt dans une jubilation. De là leur application aux alléluias et d'autres occasions solennelles.

Le cardinal Bona donne dans son *Psalmod.* cap. 17, § IV, N. 9, quand il décrit la majesté du Plain-chant, l'explication suivante sur les Neumes: *Ut ipse vero (S. Greg.) cantu supernæ patriæ lætitiam indicet, aliquando sine voce longum edit sonum jubilationis pluribus notis sub una syllaba descriptis, quod maxime fit voce Alleluia. Illi enim qui cantant, ait Augustinus (in psalm. 32. Conc. 1) com cœperint in verbis canticorum exultare lætitia, veluti impleti tanta lætitia, ut eam verbis explicare non possint, avertunt se a syllabis verborum, et eunt in sonum jubilationis. Jubilus, sonus quidam est significans cor parturire, quod dicere non potest.* « Et S[t] Grégoire, pour « exprimer par le chant les joies de la pa- « trie céleste, module parfois, en le pro- « longeant, un son mélodieux qu'il répartit « entre plusieurs notes par une même syl- « labe, comme dans le mot *Alleluia*. Les « chantres, en effet, dit S[t] Augustin (psau- « me 32. Com. I.) quand ils en viennent « dans leurs chants à ressentir l'allegresse « au point de ne pouvoir plus l'exprimer « par des paroles, cessent alors de pronon- « cer des syllabes, n'émettent plus qu'un « accent prolongé de jubilation. Le mot « *jubilus* indique, en effet, un cœur d'où « déborde un inexprimable sentiment. »

2° La prolongation de la fin d'une antienne, pour donner du temps au directeur du chœur d'en annoncer une autre, pendant qu'on chante le Neume, qui habituellement contient une répétition du chant précédent, ce qu'on a nommé neumatizare. Il faut donc dans ce sens comprendre les Neumes suivantes, qui occurent dans les diverses Tropes de huit modes de l'Eglise. Lors même qu'aujourd'hui cela n'est plus d'usage, le Neume sert autant dans l'*Alleluia* et particulièrement dans le *Kyrie eleison* pour donner au prêtre et servants le temps nécessaire d'accomplir les cérémonies et prières prescrites lentement et dignement.

Voyez pour des plus amples détails l'article : *Neume. Dic. de Pl.-ch. et de Mus. d'Église*, par d'Ortigue, p. 909.

De Cousemaker : *L'harmonie au moyen-âge*, p. 152.

FORMULÆ AC MELODIÆ
QUARUNDAM ANTIPHONARIUM CUM DIVERSIS
TONIS AC DIFFERENTIIS

Antiphona seu Tropus primi toni.
(avec six cadences.)



(La suite prochainement). G. SCHMITT, de S.-Sulpice.

III
DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE
EN ESPAGNE.

La musique est un art que l'on a nommé *divin*; c'est un idiôme universel, c'est le langage du sentiment et le plus beau de tous les arts. Toutes ses divisions sont importantes. La musique *populaire* répand dans les classes inférieures l'animation et la gaieté; elle réjouit l'honorable laboureur, le laborieux artisan, l'humble ouvrier dont elle adoucit et allége le pénible travail. La musique *de salon* donne aux réunions leur solennité et leur charme, qu'elles soient de simples assemblées de famille ou qu'elles se composent de hauts personnages, tant à la ville qu'à la cour. Les musiques *militaires* et populaires soutiennent l'esprit martial du soldat, et sur elles reposent les grandes fêtes nationales. Les productions fantastiques de la musique *lyrico-dramatique* produisent les sentiments élevés et les jouissances les plus pures. Mais au-dessus de tous ces genres si importants domine en souveraine la musique *religieuse*.

De tous les objets que peut se proposer l'art musical, il n'en est pas de plus digne, de plus élevé que celui du culte religieux, auquel, de même que les autres beaux-arts, la musique doit son origine. Peu importe que par le temps qui court la musique de salon et la musique dramatique aient plus d'attrait pour la multitude avide de toute espèce de jouissances. Peu importe que les compositeurs s'adonnent avec plus d'ardeur au genre théâtral et dédaignent la culture du genre religieux, parce que, outre qu'il est le plus difficile, il ne procure jamais que de l'honneur, tandis que l'autre genre produit à la fois honneur et profit. Il n'en reste pas moins certain que le destin le plus noble et le plus digne de l'art sera toujours le culte religieux, et que le motif qui l'écarte de son origine primitive le rabaisse et en fait un objet de lucre et d'industrie, autrement un emploi, et plus exactement un *métier*.

Que l'on ne conclue pas de là que nous ne faisons aucun cas des œuvres lyrico-dramatiques; tout au contraire, nous conservons pour elles un goût décidé; mais ce goût nous le renfermons dans cette beauté véritable, produit du génie et du talent, guidés par l'amour et le culte de l'art. En effet, il ne faut jamais l'oublier, de même que le culte du Tout-Puissant et de l'art élève l'âme et l'imagination du compositeur à une hauteur incomparable dans le genre religieux, le seul culte de l'art élève aussi l'artiste dans une sphère digne et honorable, même quand il ne cultive que le genre profane. Mais supprimez ces vues élevées, ne laissez subsister que le désir de plaire à la multitude ignorante et de faire affaire avec elle, cet art, qu'il y a un instant nous nommions divin, n'existe plus, il ne reste qu'une fabrique où se confectionnent des articles et des colifichets au goût du consommateur.

La supériorité et les avantages du genre religieux sur tous les autres qu'embrasse la musique étant incontestables, nous allons présenter brièvement quelques considérations philosophiques sur son origine, les conditions auxquelles il est soumis, et les principes dans lesquels il doit être conçu.

Créature du souverain Être, l'homme, doué d'une âme raisonnable et roi de toute la nature, admira tout aussitôt les merveilles de l'univers, il se reconnut possesseur de biens immenses, et il éclata en chants de *louange* au créateur de tant de merveilles qui le comblait de si grandes faveurs. L'homme reconnaissant sa petitesse à la vue de la toute-puissance de Dieu, de sa bonté et de sa sagesse infinies, l'homme d'une voix soumise et respectueuse lui manifesta humblement ses sentiments d'*adoration*. Se voyant ensuite environné de périls infinis, de maladies, de maux de toute espèce, il éleva sa tremblante et dolente voix, et dirigea sa *prière* vers celui qui seul pouvait le secourir dans ses afflictions et ses souffrances.

Nous venons d'indiquer les trois principaux sentiments que doit exprimer la musique religieuse et qui déterminent son caractère eu égard à son origine et à son essence.

Quelques auteurs du nord des Pyrénées (1) ont posé pour principe que le caractère de la musique religieuse est uniquement la *prière*; mais de ce qui vient d'être dit, semble se déduire clairement que les sentiments de *louange* et d'*adoration* sont tout aussi naturels chez l'homme que ceux de prière. Nous disons plus : en affirmant que ces trois sentiments sont les *principaux*, c'est assez faire entendre que nous ne les regardons pas comme *uniques* et qu'il en est d'autres qui en dérivent ou bien y tendent. Méditez un peu le texte des lamen-

(1) Il faut songer que l'auteur de cet article est Espagnol et écrit en Espagne. *(Note de la Rédaction.)*

tations de Jérémie, du *Te Deum laudamus*, des Leçons de Job, du *Gloria in excelsis*, et sur toute la sublime et incomparable poésie du *Dies iræ*, *dies illa*, et vous reconnaîtrez que le compositeur, tout en se basant sur les sentiments qui viennent d'être indiqués, doit encore peindre le regret, le repentir, la joie, la tristesse, l'amour, la douce espérance, la sainte terreur, etc.

Mais tous ces sentiments propres à la musique religieuse, et que nous exprimons en les adressant à Dieu, doivent-ils se distinguer de ceux qui sont dirigés vers des objets purement terrestres? Oui, sans aucun doute, et de là naissent les conditions diverses auxquelles est assujétie la musique religieuse comparée à la musique profane.

Les principes fondamentaux et essentiels de l'art sont les mêmes pour tous les genres. L'originalité, la vérité, le bon goût, la correction constituent la beauté dans toutes les productions de l'art. Mais la vérité, qui est réellement le principe philosophique et la condition la plus essentielle et la plus importante, exige que dans l'expression de nos sentiments nous considérions qui les exprime, à qui nous les dirigeons et dans quelles circonstances de temps, de lieu et de situation, se trouve le premier, c'est-à-dire celui qui les exprime.

Dans le genre religieux, c'est l'homme qui est en action; il n'est qu'une créature, mais cette créature est l'image de Dieu et douée d'une âme raisonnable, il a une intelligence fort limitée, parce qu'il sait peu, et ce peu il ne le sait qu'à moitié. Sa raison, hors des vérités révélées, marche toujours au milieu des mystères et de l'obscurité. Dans sa partie morale, le même homme est un être perverti par le péché, égoïste et porté au mal; dans sa partie physique, c'est un être misérable dont un souffle détruit la santé et la vie, une goutte d'eau, un jouet de la maladie et de mille accidents.

Et à qui cet être infime adresse-t-il ses vœux? à l'Etre suprême, au créateur de tout ce qui existe dans les cieux et sur la terre, dont la divine Providence conserve et gouverne toutes choses, qui nous racheta par son admirable et adorable vie, par sa passion et sa mort, et qui, pour parler le langage philosophique, est la souveraine vérité, la souveraine beauté et la souveraine bonté.

Les circonstances de temps, de lieu et de situation où se trouve l'homme qui adresse sa prière à Dieu, consistent dans le pèlerinage de ce monde, pieusement et justement appelé *vallée de larmes*, et où en effet celui-là peut être dit heureux, dont la vie de chaque jour n'est pas troublée par des pleurs.

S'il en est ainsi, comment douter que le caractère de la musique religieuse ait à se montrer différent de celui de la musique profane? Les *louanges* même que nous adressons à Dieu ne supposent qu'une modeste et sainte allégresse; l'*adoration* doit être grave et profondément respectueuse; la *prière*, affectueuse, humble, tendre et fidèle; enfin, tous les sentiments de l'homme vers Dieu doivent être ceux d'un fils disgracié à l'égard du plus tendre des pères, d'un triste et honteux esclave vis-à-vis du meilleur des maîtres, enfin d'une misérable créature en face de son bon et tout-puissant Créateur.

C'est d'après ces principes philosophiques et fondamentaux de l'art que nous considérons la musique religieuse, et que dans ce Mémoire nous donnerons une idée du mérite plus ou moins grand des ouvrages publiés dans la *Lira Sacro-Hispana*, en les comparant avec ceux du même genre qu'ont produit dans le même temps les nations étrangères.

Nous savons fort bien que l'art musico-religieux a subi de grandes transformations; que des temps ont été où les principes pris par nous pour bases semblaient inconnus, ou du moins compris obscurément; que longtemps l'art a marché à tâtons, sans route suivie, sans phare ni boussole qui lui servissent de guide; cela, du reste, n'empêche pas qu'aujourd'hui nous jouissions du plus ou moins de succès de nos grands maîtres qui écrivaient plutôt par instinct et génie, que par convictions philosophiques, parce qu'il en résultera toujours que les ouvrages de ce genre seront d'autant plus beaux qu'ils se rapprocheront davantage des principes véritables, tels que nous les avons posés.

L'histoire des nations, tant dans sa partie politique, civile et militaire que dans les autres branches qu'elle embrasse, présente toujours trois époques ou périodes différentes. Dans la première, qui est la plus éloignée et la plus antique, se montrent toujours des faits fabuleux, parmi lesquels c'est à peine si l'on distingue quelque vérité susceptible d'être bien prouvée. Dans la seconde, un peu plus voisine de nous, apparaissent des faits et des données vrais, mais qui se montrent encore mêlés à des fables ou à des contes qui en obscurcissent plus ou moins la vérité. Dans la troisième enfin, qui

est la plus immédiate, cette vérité brille de tout son éclat, d'après les documents et les monuments existants, véritables bases de toute histoire écrite comme elle doit l'être.

Il en est de même pour l'histoire des arts en général et de chacun d'eux en particulier; non-seulement eu égard au monde entier, mais encore relativement à chacune de ses parties, à chacune des nations qui le divisent et à chacun des peuples qui appartiennent à celles-ci.

Hilarion Eslava,

Prêtre, maître de chapelle de la reine d'Espagne.

(La suite au prochain numéro).

IV.

SIGISMOND NEUKOM.

Les années se succèdent et s'écoulent bien rapidement, entraînant avec elles jusqu'au souvenir des hommes et des choses, dont on aurait pensé que la mémoire ne devait pas être si promptement perdue. Sans doute elle ne l'est pas entièrement; et, par exemple, les artistes ne sauraient oublier ni ceux qui ont dirigé leurs premiers pas, ni ceux qu'ils prenaient pour modèles au début de leur carrière, et pour lesquels ils ont professé une admiration si complète et si naïve, ceux dont ils ont exécuté les ouvrages avec tant d'ardeur et de zèle, et dont ils trouvent toujours un véritable bonheur à se retracer l'image. Je n'ai donc pas oublié Neukom, et j'espère bien ne l'oublier jamais. C'est un des premiers compositeurs célèbres que j'aie connu personnellement; aussi, me suis-je trouvé heureux que l'occasion se soit présentée d'écrire une notice historique sur un musicien si estimable, et à tant d'égards (1). Des renseignements sur un artiste qui a surtout écrit dans le genre religieux doivent être naturellement bien reçus des lecteurs du *Plain-Chant*.

Sigismond Neukom, et non pas Newkom ou Neukomm, ainsi que l'on a souvent écrit, naquit à Saltzbourg, patrie de Mozart, le 10 juillet 1778. Il était l'aîné d'une nombreuse famille. Son père, professeur à l'Ecole normale de la ville, prit le plus grand soin de son éducation, et les dispositions précoces qu'annonçait le jeune Sigismond se développèrent rapidement. Il lisait à quatre ans, écrivait à cinq, et n'en avait pas encore sept, lorsqu'il commençait l'étude de la musique.

Il eut pour maîtres Weisauer et Michel Haydn : le premier, organiste; le second, maître de chapelle de la cathédrale. Weisauer, qui paraît avoir été un habile exécutant, lui enseigna le chant et le piano; Michel Haydn, dont la femme était parente de sa mère, lui apprit l'harmonie. Les progrès de l'élève furent tels, que bientôt il se trouva capable de les suppléer l'un et l'autre, soit à la cathédrale, soit en d'autres églises de la ville.

Neukom, que son père, ainsi qu'il nous l'apprend lui-même, avait habitué dès l'enfance à ne pas perdre une minute, tout en acquérant des notions suffisantes de plusieurs instruments d'orchestre, commençait ses études littéraires à l'Université et terminait sa philosophie à dix-huit ans. A seize, il avait été nommé organiste titulaire de cet établissement, et devint, en en sortant, co-répétiteur des chœurs au théâtre de la cour.

Au bout d'une année, il quittait cette place pour se rendre à Vienne et y compléter ses études musicales. Muni d'une lettre de Michel Haydn adressée à son frère Joseph, Neukom eut le bonheur de gagner l'amitié du grand homme auquel il était recommandé, qui tout aussitôt l'aima et le traita comme son fils, lui enseignant surtout l'art du style; car, à l'égard du mécanisme et de tout ce qui concerne l'enseignement vulgaire, il n'était plus rien qu'il eut besoin d'apprendre.

Durant ce premier séjour à Vienne, Neukom étudia pour son agrément, mais pourtant avec beaucoup d'ardeur, l'histoire naturelle et la médecine, sans négliger en rien son art principal, et donnant d'ailleurs, pour ne point être à charge à sa famille, des leçons de piano et de chant.

L'envie de se faire connaître et d'acquérir une position convenable lui fit, en 1804, quitter Vienne pour se rendre à Saint-Pétersbourg. Recommandé par Joseph Haydn à l'impératrice-mère Marie Fœdorona; cette princesse l'accueillit favorablement et le fit entendre à la cour. Il fut presque aussitôt attaché au théâtre allemand qui existait alors dans la capitale des Russies, et y fit représenter, le 26 septembre de cette même année 1804, *Alexander am Indus*, le seul opéra qu'il ait composé et qui paraît avoir produit peu de sensation.

En ce même temps, une fièvre nerveuse causée par l'excès du travail et déterminée par la nouvelle imprévue de la perte de son père mit le compositeur à deux doigts de la mort. Forcé de resigner son emploi, il alla, en 1805, s'établir à Moskou, dont le climat, moins rude que celui de Pétersbourg, semblait mieux convenir à sa santé. « Peu de temps après, *il se trouva*, dit-il, dans une position aussi agréable que lucrative qui lui permettait de vivre indépendant. » Il n'explique pas comment il avait acquis cette position, ni quels devoirs elle lui imposait. Il est certain que depuis lors il ne fréquenta que la plus haute société, et eut toujours pour domicile la maison de quelque grand seigneur.

Il ne se maria point, et la plus grande partie de son existence ne fut qu'un voyage continuel. Il fit d'abord plusieurs courses, de

(1) Cette Notice fait partie de la nouvelle édition de la *Biographie universelle* (Michaud), dont le trentième volume a paru chez Mme C. Desplaces, rue Neuve-des-Mathurins, n°38. Cette seconde édition renferme tout ce que contenait la première, et son *supplément* publié par Michaud jeune, et, de plus, des articles nouveaux consacrés aux personnages célèbres morts depuis l'impression du supplément.

Moskou à Pétersbourg, et de Pétersbourg à Moskou, variant autant que possible son itinéraire. En 1808 il quitta la Russie, se rendit à Berlin, puis à Vienne par Dresde, Leipzig, Nuremberg, Munich et Strasbourg.

Abandonnant ensuite la capitale de l'Autriche, il se dirigea vers la France par Munich, Augsbourg et Bâle pour s'arrêter à Montbéliard, ancien domaine du roi de Wurtemberg.

En 1809 il partait pour Paris, retournait à Montbéliard, puis revenait à Paris au bout d'un an. Talleyrand, dont il fit alors la connaissance, l'admit dans son intimité, et pendant plus de vingt ans il y eut toujours son logement et son couvert mis, tant à la ville qu'à la campagne.

Neukom, vers la fin de 1813, à l'approche des armées confédérées, dût un instant s'éloigner de Paris. Il y était de retour lorsque les suites de la capitulation de 1814 ramenèrent les Bourbons en France et les replacèrent sur le trône. Choron, ayant été chargé d'organiser tout ce qui concernait la musique dans la fête à célébrer pour l'entrée de Louis XVIII à Paris, s'en remit à Neukom de la composition d'un *Te Deum*, qui, calculé pour un vaste édifice, fut exécuté le 3 mai 1814, en présence de toute la nouvelle cour.

La réunion, connue sous le nom de *Congrès de Vienne*, ayant ensuite été décidée, Talleyrand, nommé plénipotentiaire du gouvernement français, emmena Neukom avec lui et le chargea de diriger, de concert avec Salieri, le service funèbre célébré, le 21 janvier suivant, dans l'église cathédrale de Vienne, en commémoration de la mort de Louis XVI. Neukom y fit entendre un *Requiem* écrit antérieurement pour une de ses sœurs, et auquel il ajouta un *Offertoire*. Cette composition fut exécutée par près de trois cents voix en présence des empereurs, rois, princes et autres personnages réunis au congrès.

De retour à Paris, avec son protecteur, le goût qu'il avait pour les voyages fit accepter à Neukom l'offre avantageuse du duc de Luxembourg, qui lui proposait de l'accompagner à Rio-de-Janeiro, où il se rendait pour féliciter, au nom de la France, Jean VI sur son avénement au trône. Le vaisseau qui portait le musicien et l'embassadeur s'arrêta quelque temps à Lisbonne, puis à Funchol et à Sainte-Croix. En arrivant à Rio-de-Janeiro, Neukom se rendit chez le ministre, comte de Barca, précédemment ambassadeur à Paris, où il avait été en relations intimes avec Talleyrand, et lui présenta une lettre de ce dernier qui lui valut, comme en France, le logement et la table, et de plus un traitement du roi qui ne l'astreignait à aucune fonction. Il témoigna le désir d'avoir au moins l'air de gagner ce traitement en donnant quelques leçons au prince et à la princesse, enfants du roi, et pendant les cinq années de son séjour au Brésil; il vécut au milieu de la famille royale, qui le combla de bontés.

Barca étant mort, Neukom devint le commensal du comte de Saint-Amaro, chez lequel il demeura jusqu'au moment où à la suite d'une attaque de phthisie pulmonaire, les médecins lui conseillèrent de retourner en Europe. Il s'embarqua donc pour Lisbonne; son voyage, contrarié par plusieurs circonstances, dura trois mois. Il arriva enfin dans la capitale du Portugal, et, après quelques semaines de repos, s'embarqua de nouveau pour le Havre, d'où il se rendit à Paris, continuant toujours de résider dans la maison de Talleyrand. Au Brésil, Neukom s'était surtout occupé d'entomologie et d'horticulture, sans toutefois cesser de composer. En France il ne fit plus autre chose, et ce pays devint son séjour définitf, quoique, à plusieurs reprises, il s'en soit éloigné pour des voyages de durée plus ou moins longue, mais fréquemment répétés. C'est ainsi qu'il visita l'Italie, la Belgique, la Hollande, l'Angleterre, l'Ecosse, l'Irlande, traversant ces contrées dans différentes directions. Ses courses dans le Royaume-Uni lui fournirent l'occasion de diriger des concerts en différentes villes et de faire exécuter trois oratorios de sa composition : les *Dix Commandements*, ou *Moïse au Mont-Sinaï*, la *Résurrection*, l'*Ascension*. Il en avait lui-même disposé le canevas, d'après des poésies de Klopstok. Ces compositions furent entendues aux solennités appelées *festivals*, dont le bénéfice est toujours destiné aux hôpitaux et autres établissements de bienfaisance. Neukom donnait de plus, en Angleterre, des séances fort suivies d'improvisation sur l'orgue, dont le produit avait la même destination.

Cependant la révolution de 1830 s'accomplissait sans que Neukom eut à en souffrir. Bien vu à la cour, sous les rois Louis XVIII et Charles X, il suivit naturellement la fortune de Talleyrand, son protecteur, dont l'importance, comme personnage politique, devint, sous Louis-Philippe, plus grande que jamais. Le musicien l'accompagna dans son ambassade à Londres, comme il avait fait au congrès de Vienne. De retour à Paris, il fut admis dans l'intérieur le plus intime de la famille royale, toujours sans porter aucun titre et sans remplir spécialement aucune fonction.

Bientôt, reprenant le cours de ses voyages, il visita de nouveau les pays cités il y a un instant, et de plus presque toute l'Allemagne et la Suisse, sans parler de deux excursions en Algérie. Il se trouvait à Mayence en 1837, lors de l'inauguration du monument de Gutenberg, et y faisait exécuter son *Te Deum* à l'unisson par douze à treize cents voix, accompagnées d'un nombre proportionné d'instruments à vent. Ce goût des voyages et d'une vie agitée, remarquable dans un homme d'un caractère d'ailleurs si paisible, ne le quitta réellement jamais.

Une ophthalmie dont il fut affligé en 1845, et à la suite de laquelle se déclara une cataracte sur les deux yeux, n'arrêta que momentanément ses travaux et ses pérégrinations. Opéré avec succès en 1848, à Manchester, par le cé-

lèbre chirurgien anglais Wilson, le recouvrement de la vue put adoucir en partie la douleur que devaient lui causer les événements de cette mémorable année, et la proclamation de la République française, qui entraînait inévitablement l'exil de la brauche cadette des Bourbons.

Neukom parcourait encore l'Angleterre et l'Allemagne dans tous les sens, revenant de temps à autre en France, sans toutefois y prendre de domicile fixe. Ses courses continuelles s'arrêtèrent seulement à la dernière année de sa vie, qu'il passa presque entière à Paris chez son frère, M. Antoine Neukom, dont la famille ne cessa de l'entourer des soins les plus dévoués jusqu'au moment de sa mort, arrivée le 3 avril 1858, avant qu'il eut accompli sa quatre-vingtième année. La dernière composition qu'il ait écrite est du 10 mars précédent.

Ses habitudes laborieuses ne s'étaient jamais démenties, aussi son œuvre est-il fort considérable, et cette fécondité est d'autant plus digne d'observation qu'il travailla rarement pour un service obligé, et composa bien des fois sans savoir si le morceau qu'il jetait sur le papier serait jamais exécuté.

A une exception près déjà signalée, celle d'*Alexandre aux Indes*, écrit dans sa jeunesse, et de quelques scènes données d'ordinaire sous d'autres noms que le sien, cet œuvre se compose en entier de musique religieuse, de musique instrumentale et de quelques pièces fugitives. On y remarque cinquante messes brèves ou solennelles, des vivants et des morts, avec différentes combinaisons de voix et d'instruments; des offertoires, des *Stabat*, des *Te Deum;* quantité de motets de différentes dimensions, de différents genres, et pour toutes sortes de voix; des psaumes et cantiques sur paroles latines ou en langues modernes; trois *Oratorios*, à grand orchestre, sur paroles anglaises, déjà mentionnés; plusieurs cantates.

Les compositions instrumentales de Neukom, quoique moins nombreuses, s'élèvent encore à un chiffre fort élevé. On y trouve des ouvertures ou symphonies d'un seul mouvement, des symphonies proprement dites, des fantaisies et valses pour orchestre, des marches pour musique militaire, des quintettes pour instruments à cordes, des concertos, sonates, élégies, caprices, pour piano et orgue expressif, quantité de petits morceaux pour ces mêmes instruments, des pièces pour instruments à vent, etc. Il a en outre réduit pour piano et orgue expressif ou harmonium beaucoup de musique symphonique de Haydn, Mozart, Beethoven, Hummel; il entreprit ce travail pour consoler les artistes et les amateurs qui ne sauraient entendre ces chefs-d'œuvre aussi souvent qu'ils le voudraient, par la difficulté de réunir un nombre d'instrument suffisant. Ce travail, disait-il, avait été pénible, mais lui avait causé de bien vives jouissances.

Neukom a rédigé lui-même un catalogue thématique fort exact de toutes ses compositions, les y inscrivant à mesure qu'elles étaient terminées. Cette liste chronologique s'étend du 12 janvier 1804 (le compositeur avait alors vingt-six ans) au 29 juin 1845. Elle offre quelques lacunes dont le motif est d'ordinaire indiqué en son lieu. On y trouve non-seulement la date du morceau, mais l'indication de l'endroit où l'auteur l'a écrit, en sorte que c'est aussi un itinéraire des voyages si fréquents du compositeur. Les biographies spéciales y puiseront en abondance ces renseignements positifs qu'elles regretteut si souvent de n'avoir point à leur disposition. (1)

Outre ses ouvrages de pratique musicale, Neukom, qui avait fourni à Joachim Le Breton une partie des notes sur lesquelles celui-ci avait écrit sa *Notice sur la vie et les ouvrages de Joseph Haydn*, en joignit d'autres à la traduction portugaise de cet opuscule, publiée à Rio-de-Janeiro en 1820. Il est de plus auteur d'une *Esquisse biographique* sur sa propre vie, imprimée à Paris en 1858, et reproduite en entier dans la *Maîtrise* (deuxième année, col. 125, 141 et 188). C'est un registre des plus notables événements de son existence et des occasions où ses principaux ouvrages ont été composés ou exécutés, ainsi que de l'effet qu'ils ont produit. Il s'exprime toujours, sur son propre compte, avec beaucoup de simplicité et de modestie. On voudrait plus de renseignements sur divers personnages importants dont il dit trop peu de paroles, se bornant à des témoignages d'admiration et de reconnaissance qui, du reste, prouvent la bonté de son cœur. Ce petit écrit a, comme on le pense bien, fourni le principal fond de la présente notice. Il est assez singulier que Neukom n'y dise pas un mot de la famille d'Orléans, et ce ne peut être la mort qui l'en ait empêché, puisque son *Esquisse* se termine par une note où il nous apprend qu'il terminait un *Angelus* à deux voix le 10 mars 1858, c'est-à-dire un mois avant son décès.

Plusieurs personnes ont pensé que Neukom, dont le ton était excellent et les manières fort distinguées, qui entendait toutes les langues de l'Europe et en parlait plusieurs avec facilité, qui d'ailleurs vécut constamment dans les cours souveraines et chez les ambassadeurs, avait fort bien pu être plus d'une fois chargé de missions secrètes dont il ne pouvait manquer de bien s'acquitter. Sans parler de l'ordre portugais du *Christ*, dont le décora Jean VI, il avait, lors de l'exécution de son *Requiem* à Vienne, reçu la croix de la Légion-d'Honneur et des lettres d'anoblissement; il mit depuis lors une certaine affectation à faire précéder son nom du titre de *chevalier*, mais continua d'être artiste de haut mérite et l'homme du monde le plus aimable, le plus complaisant et le plus désintéressé.

Sa musique, dont la gravure a reproduit en Allemagne et en Angleterre une portion relativement assez faible, n'est connue en France que dans ce qu'elle offre de moins considéra-

(1) Nous donnerons prochainement un extrait raisonné de ce *Catalogue* dont nous possédons une copie.

ble. Pour avoir une assez juste idée du mérite de l'œuvre de Neukom, pris dans son ensemble, il suffira de dire que l'on y rencontre presque toujours, parfois même à un éminent degré, les qualités les plus estimables des compositeurs de second ordre. Rigoureusement, jamais chez eux rien à reprendre, presque toujours quelque chose à désirer. Neukom est sans cesse régulier, souvent élégant, et de plus très-fécond; il sait intéresser, il ne sait pas émouvoir, et ce n'est qu'à force de mériter des louanges pour sa correction qu'il échappe au reproche de monotonie. Au reste le plus bel éloge à faire des compositions de Neukom est de dire que l'on y aperçoit un lointain reflet de la délicieuse manière de son immortel maître. Joseph Haydn a généreusement prêté à son élève chéri tout ce qu'il demandait pour augmenter la valeur de ses productions, mais le génie ne s'emprunte pas, il ne se prête pas, et par malheur il ne s'imite guère.

ADRIEN DE LA FAGE.

V.

BIBLIOGRAPHIE

Recueil de Cantiques et morceaux de chant à trois voix égales, avec accompagnement de piano ou orgue, par M. l'abbé JOUVE, chanoine de Valence. 1 beau volume grand in-8° jésus, *net* 10 fr., chez E. REPOS, 70, rue Bonaparte.

Pour donner une idée exacte de ce nouveau et intéressant recueil, nous insérerons ici le sommaire des morceaux en poésie française qu'il contient :

Esprit-Saint, à trois voix égales.
Esprit-Saint, à trois voix égales.
Cantique d'actions de grâces, à trois voix, pour le Saint-Sacrement ou le Sacré-Cœur.
Souvenez-vous, traduction du *Memorare* de saint Bernard.
Compliment pour la fête d'une mère ou d'une supérieure.
Allons parer le sanctuaire.
Cantique au Sacré-Cœur de Jésus.
Qu'ils sont aimés, paroles de J. L. Racine.
Bienfaits et gloire de Marie.
Serment à la très-sainte Vierge pour une clôture du Mois de Marie.
Tout l'univers est plein de sa magnificence, hymne d'actions de grâces, par Racine (*Athalie*).

De ces douze morceaux, quelques-uns sont de la composition de M. le chanoine Jouve. La mélodie, au contraire, lui appartient en propre, et elle constitue le principal mérite de ce Recueil, destiné à un succès mérité dans les communautés religieuses et les séminaires, où l'on aura souvent besoin d'y recourir. La science musicale de M. le chanoine de Valence est trop populaire, auprès de ceux qui s'occupent de musique religieuse, pour que nous ayons seulement le désir d'en faire l'éloge.

Je profite de cette occasion pour dire quelques mots sur l'emploi des cantiques en langue vulgaire à l'Office. Rome va m'en fournir le texte par ses Décrets spéciaux.

1° Il ne convient pas que l'on chante des cantiques en langue vulgaire à la fête du S. Sacrement, soit à la procession, soit pendant l'exposition.

« An conveniat cantare aliquas cantiones vulgari sermone, non tamen profanas, in festivitate SS. Sacramenti?

» S. R. C. respondit : *Non convenire* : » S. R. C. 21 Martii 1609 *in Abulem.* (Gardellini, t. I, p. 99).

2° L'évêque peut empêcher ces sortes de chants, même dans les églises des réguliers.

« An liceat prohibere Regularibus suæ diocesis, ne in ipsorum Ecclesiis canant Laudes idiomate vulgari compositas?

» S. R. C. respondit : *Episcopum posse auctoritate hujus Sac. Congr. dictas Laudes phohibere etiam Regularibus.* » S. R. C. 7. aug. 1628, *in Novarien.*

3° Ces chants sont prohibés pendant la Messe solennelle.

« Episcopus Ariminen exposuit nonnullos Regulares suæ diœcesis inter Missarum solemnia canere laudes idiomate sermone compositas, supplicans responderi; an hoc conveniret?

» Et S. C. respondit : *non convenire, sed omnino prohibendas, prout prohiberi mandavit.* » S. R. C. 12 Martii 1639, *in Ariminen.* (Gardellini, t. I, p. 215).

4° Ils sont également interdits pendant toute fonction ecclésiastique.

« Núm tolerabilis videretur abusus canendi carmina, vel alia quæcumque verba italo idiomate in Ecclesiis, in quibus reperiatur expositum SS. Sacramentum?

» Et S. C. respondit : *Minime tollerandum abusum hujusmodi. sed, vel adsit Sanctissimum Sacramentum, vel non, omnino Episcopus idem prohibeat in Ecclesiis cantiones vel quorumvis verborum cantum materno idiomate.* » S. R. C. 24 Martii 1657, *in Ternana.* (Gardellini, t. I, p. 310).

5° Tout cantique scandaleux doit être interdit.

» Conveniunt in chorum cantandi causa plures laici et quasdam canunt cantilenas, risum moventes, tempore locoque nullatenus consentaneas.

» Et. S. R. C. respondit : Consuetudines, seu ut melius dicam abusus omnes expositi in dubio uti repugnantes rubricis tolli omnino debent. Nun sunt enim laudabiles, imo scandalosæ iis maximo qui amant observantiam bonorum rituum. » S. R. C. die 16 januar, 1677, *in Hispalen.* (Gardellini, t. I, p. 492).

6° L'on peut permettre un cantique *après* la bénédiction du S. Sacrement, et *non avant.*

« An in benedictione populo impertienda cum augustissimo Eucharistiæ Sacramento, permitti possit cantus alicujus versiculi vernacula lingua concepti : vel ante, vel post ipsam benedictionem.

» *Permitti posse post benedictionem.* » S. R. C. 5 aug. 1839, *in Bobien.* (Falisse, p. 43, 44).

7° Voici quelques règles données par les papes pour l'*exposition* du S. Sacrement.

« Le Saint-Sacrement exposé, il ne sera licite de chanter que les paroles qui sont dans le Bréviaire ou le Missel romain en honneur du Saint-Sacrement; et si on veut chanter les paroles de l'Écriture-Sainte ou d'un Père, il faudra préalablement obtenir l'approba-

tion spéciale de la Sacrée-Congrégation des Rites, conformément à la déclaration de Sa Sainteté, qui exige ladite approbation en ce cas, mais non lorsque les paroles sont celles qui se trouvent dans le Bréviaire et le Missel. Les passages des saints Pères doivent appartenir à un d'entre eux et non à plusieurs réunis ensemble. *(Édit de la visite apostolique,* 30 juillet 1665).

» Sa Sainteté permet à la messe, pendant l'élévation et à l'exposition du Saint-Sacrement, pour exciter la dévotion des fidèles, qu'on puisse chanter quelmotet tiré des hymnes de saint Thomas, ou des antiennes contenues dans le Bréviaire et le Missel romain pour l'office et la messe qni sont célébrés dans la solennité du Saint-Sacrement, sans rien changer aux paroles. » (*Déclaration du Cardinal-vicaire,* 20 août 1792).

» La seule chose permise, c'est qu'au moment de l'élévation du Saint-Sacrement, à la messe ou à l'exposition, on chante quelque strophe des hymnes de saint Thomas, ou bien les antiennes du Missel ou du Bréviaire pour la fête du Saint-Sacrement. *(Édit du Cardinal-vicaire,* 4 mars 1469). »

X. Barbier de Montault, chanoine.

Accompagnement pour orgue du Graduel et du Vespéral, par M. Niedermeyer. — Peu de jours avant sa mort, le chantre inspiré du *Lac et de Marie Stuart,* le regrettable M. Niedermeyer, directeur de l'école de musique religieuse, termina un grand ouvrage sur l'accompagnement du plain-chant. Cet ouvrage a paru chez M. Gaume, éditeur-libraire, rue Cassette, 2, et il nous a été donné l'un des premiers de parcourir ce travail magnifique qui renferme les idées de M. Niedermeyer sur l'accompagnement du plain-chant, mises en pratique à l'usage des organistes.

M. Niedermeyer ne s'est occupé que dans les dernières dix années de sa vie du chant liturgique, mais il a apporté à cette étude tout son savoir, mettant au service de son œuvre toute sa pénétration, une patience infatigable et toutes les ressources de son génie musical si varié et si fécond.

Nous aimons à voir un grand artiste soutenir sa conviction, fût-elle en opposition avec d'autres principes, et lors même que cette conviction va jusqu'à s'ériger en absolutisme, nous n'admirons pas moins cette fermeté inébranlable qui malgré toutes les attaques et les critiques souvent amères, porte haut le drapeau sous lequel il combat.

M. Niedermeyer, dans une brochure en collaboration avec M. d'Ortigue, a exposé d'une manière claire et précise les principes des tonalités des modes de l'Église. Nous lui devons également le système si ingénieux des modalités qui est tout entier son invention et le corollaire indispensable sur lequel il a basé son système d'harmonisation (1).

En effet, il ne suffit pas seulement d'harmoniser un premier mode selon sa tonalité découlant de sa gamme particulière, mais il faut que l'accompagnement ait cette tournure particulière qui résulte de la construction de l'harmonie avec les éléments composant la gamme même.

Ceci conduit directement à l'application de l'harmonie en accords parfaits, supprimant dans leur succession toute harmonie résultant des accidents de la tonalité moderne.

Il est vrai que ce système, observé par M. Niedermeyer avec le plus grand rigorisme, crée quelques successions d'accords, notamment dans les 3e, 4e, 7e et 8e modes, qui laissent à désirer sous le rapport de la consonnance ou, comme l'on objecte, sous le rapport d'une intolérable sensation que cette harmonie produit sur nos oreilles habituées à la mollesse de nos harmonies modernes).

Mais encore une fois, ces duretés mêmes que l'on reproche à M. Niedermeyer, il les a expliquées, raisonnées, et il devait le faire s'il voulait rester fidèle au système proposé par lui et enseigné dans son école. Il est donc indispensable que tout acheteur de l'ouvrage de M. Niedermeyer fasse en même temps acquisition du *Traité théorique et pratique,* désigné plus haut.

On nous dira : Mais les systèmes ne valent rien car les systèmes conduisent habituellement et surtout dans les arts à l'asservissement des idées en gênant leur développement et semblent dire : *Jusqu'ici et pas plus loin !*

Si cet axiome est vrai, en ce qui regarde les arts parfaitement définis, il n'en est pas de même dans l'art d'accompagner le plain-chant.

Depuis des siècles, il n'y a pas eu de question artistique si ardemment débattue que celle de l'accompagnement du plain-chant, et dans cette lutte le plain-chant même fut souvent mis en question.

De grands écrivains et de grands musiciens ont écrit une foule d'ouvrages à ce sujet, et on pourrait dire aujourd'hui qu'enfin parfaitement éclairés sur cette question, nous sommes arrivés à une unité universellement acceptée.

Mais loin delà, la question du plain-chant, de son exécution et de son accompagnement n'a pas fait le moindre pas vers ce but si désiré. Nous voyons éclore tous les jours de nouvelles éditions du graduel différant essentiellement entre elles-mêmes quant à la manière de les noter.

Chaque édition s'appuie sur ces manuscrits irréfutables, et ne sert qu'à alimenter une polémique qui souvent manque de charité. Le point général et grandement intéressant est devenu le fait particulier d'une commission composant une édition du graduel et l'objet de commerce du libraire-éditeur.

Autant il y a de chaos dans les diverses éditions du graduel, autant il y a peu d'homogénéité dans les traités d'accompagnement.

Les travaux et systèmes de MM. Danjou, Th. Nisard, Boely, Knecht, Miné, Lambillote, Martini, Dietsch, de La Fage et Niedermeyer, ont tous leurs qualités ; la plupart y sont parfaitement raisonnés, et tout organiste et maître de chapelle en se servant de l'un de ces systèmes y trouvera certainement la satisfaction artistique qu'il y a cherchée.

L'*Accompagnement pour orgue* du graduel et de l'antiphonaire de M. Niedermeyer se distingue par sa grande clarté, sa facilité d'exécution, et, de ce que nous avons dit déjà plus haut, par la rigoureuse et fière observation de la tonalité et de la modalité dans l'harmonisation des chants de l'Église.

Cette espèce de fierté qui sied si bien à un grand artiste nous plaît, et malgré les nombreux contradicteurs du système de M. Niedermeyer, tout homme impartial doit lui rendre hommage d'avoir écrit un ouvrage aussi considérable et aussi pur sous le rapport de la science musicale.

L'homme studieux y trouve souvent des harmonies neuves, hardies, des successions d'accords étranges, mais toujours de la plus grande correction. Selon nous, l'ouvrage de M. Niedermeyer est autant un bon livre pratique qu'un excellent livre d'étude.

L'ouvrage est accompagné d'une préface, dans laquelle M. Niedermeyer expose de nouveau brièvement les principes de son système.

L'*Accompagnement pour orgue* est écrit d'après les éditions des graduels du rit romain, de Rennes et de Digne ; quant à cette dernière édition, la plus répandue en France, renfermant le *chant traditionnel*

(1) *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant,* [illegible] Niedermeyer, et d'Ortigue, 1 beau vol. in-8°. Paris [illegible] Repos, 1857.

de l'Eglise, nous avons remarqué avec surprise que M. Niedermeyer N'A PAS REPRODUIT LA NOTATION EN USAGE DANS CETTE ÉDITION ; chose que nous regrettons, car les chants harmonisés par l'auteur, tirés de cette édition, N'ONT PAS CONSERVÉ LEUR PHYSIONOMIE ET LEUR ALLURE MÉLODIQUE qui font du graduel de *Digne*, sinon le meilleur livre de chant liturgique, du moins l'un des meilleurs.

L'*accompagnement pour orgue* forme deux volumes, l'un renfermant le graduel et l'autre l'antiphonaire. L'exécution typographique est magnifique, le prix en est peu élevé et nous sommes sûr que l'ouvrage de M. Niedermeyer se répandra bientôt jusqu'à la plus modeste chapelle.

GEORGES SCHMITT,
Organiste de Saint-Sulpice.

NOUVELLES

Le Festival national des Orphéons et Sociétés chorales de France, qui avait été annoncé pour le mois de septembre, n'aura lieu que les 17-22 octobre prochain, au Palais de l'Industrie. Huit mille chanteurs représentant cinquante départements et plus de deux cents villes, prendront part, sous la direction de M. Eugène Delaporte, à cette solennité musicale dont nous publierons prochainement le programme, et pour laquelle de grands préparatifs se font en ce moment.

— Le journal *le Plain-Chant* ne s'adresse pas seulement aux artistes qui font exécuter à l'église des mélodies religieuses, mais aussi aux ecclésiastiques dont le devoir est de figurer comme exécutants dans certains offices. Nous croyons utile de citer pour ces derniers deux décrets de la sacrée Congrégation des rites (1), dont l'un porte que la messe ne peut être continuée par le célébrant pendant le chant du Credo; l'autre, que les prophéties, par exemple, celles du Samedi-Saint, seront chantées entièrement, malgré l'usage contraire qui autorise, dans un grand nombre d'églises, à cesser le chant, dès que le prêtre a terminé la lecture.

« Utrium in missa solemni, vi assertæ contuetudinis, possit canonicus celebrans.... missam prosequi statim oc à choro cantatus sit versiculus symboli. *Et incarnatus est?*

» S. R. C. Rescripsit : *negative* (2). »

Tel est le *votum* du Maître des cérémonies, qui a décidé la Sacrée-Congrégation à formuler cette réponse négative :

Missam prosequendam non esse, nisi postquam absolutum fuerit a choro symbolum, indicant illa verba rubricæ missalis *(tit. VI, n. 7) : Cum vero in symbolo cantatum fuerit* Et incarnatus est *diaconus accej ta bursa de credentia, ambamus manibus eam defert elevatam cum solitis reverentiis ad medium altaris, in quo explicet corporale, et revertitur ad celebrantem.* Quod vero indirecte eruitur ex allata rubrica, expressis verbis ostendit Cæremoniale Episcoporum *(loc. cit.) : Circa finem symboli surgunt omnes ministri, eo vero prorsus a choro cantato surgit episcopus, depositis gremiali et mitra; et stans in sua sede cantat versus populum* Dominus vobiscum. Tandem rubrica generalis ejusdem missalis *(tit. XVI, num. 3)* et præfati Cæremonialis ejusdem missalis *(loc. cit.)* mandat in missa solemni cantandum esse a celebrante : *Dominus vobiscum et orationes ante epistolam; Dominus vobiscum et oremus ante offertorium; præfationem; per omnia sæcula sæculorum cum Pater noster*, etc. Adeo autem, quas huc usque exposuimus, rubricarum dispositiones ad propositam speciem referuntur, ut earum vi diversa quælibet consuetudo infirmetur. Adsunt quoque nonnulla hujus S. Congregationis decreta, quibus hujusmodi consuetudines proscribuntur. Porro cum in una *Benevent*, quæreretur : an missa solemnis prosequi possit dum a choro cantatur symbolum, sub die 13 septemb. 1670 respondit : *Non posse;* iisdemque verbis in una *Januen.* diei 17 decembris 1695. Item episcopo Conimbricensi sciscitanti an in missa conventuali cani semper debeat *Præfatio* et *Pater noster;* sub die 14 aprilis 1753 reposuit : *Affirmative, juxta præscriptum Cæremonialis Episcoporum et amplius.* Post hæc nullius roboris sunt quædam statuta inter capitulum et episcopum S. Jacobi de Chile anno 1689 sancita, quibus præfati canonici innituntur, ut ipsis liceat saltem diebus, quibus concio habetur omittere cantum præfationis et orationis dominicalis *(summ. num. 2)*. Etenim nullus episcopus, absque Sedis Apostolicæ auctoritate, jus habet immutandi rubricas Missalis romani et Cæremonialis Episcoporum vel ab earum observantia eximendi, præsertim cum hoc unice in utilitatem et commodum sacrorum ministrorum vertit.

» DUBIUM VIII. *An qui cantat prophetias possit, vi consuetudinis, eas relinquere vix a celebrante, earum lectio absoluta sit.*

» S. R. C. Resciprius : negative. »

» Prophetiæ, iis diebus, in quibus dicendæ sunt, partem efformant officii missæ. Qua propter, sicut non licet diacono et subdiacono, partem omittere evangelii et epistolæ, ita lector tenetur eas usque ad finem cantare. Id autem præsertim urget eos, qui obligationibus chori adstringuntur. Si quidem iis, quæ cantari debent vel a ministris. Vel ab aliis qui choro adstant non satisfacit celebrans ea legendo, idcirco ut in choro officium dici prorus ex solvatur, oportet et integre cantentur ea omnia, quæ a rubrica Missalis et Breviarii romanipro unaquaque die præcipiuntur.

» Quæ cum ita sint rescribendum arbitrarer : *negative.* » (*Votum* du maître des cérémonies.)

X. BARBIER DE MONTAULT, chanoine.

— Dans les derniers jours du mois passé a eu lieu l'inauguration de la nouvelle église russe du faubourg Saint-Honoré. La première messe chantée dans ce temple (on sait que les Russes sont schismatiques grecs), a trompé l'attente des auditeurs qui s'attendaient à une musique toute spéciale : au lieu de cela, l'on n'a entendu que des chants évidemment modernes, mais d'un genre tout particulier.

En attendant que nous parlions plus spécialement de cette musique, voici ce que dit l'*Orphéon* du 1er octobre :

« Le mode mineur y domine et donne aux chants une douceur et une teinte mélancolique d'autant plus extraordinaires qu'elles forment un contraste extrême avec la splendeur et la richesse d'ornementation du temple.

» Le chœur répond au pope qui psalmodie par un verset à trois parties d'un rhythme original, composé de notes longues brusquement interrompues par des brèves et d'un effet bizarre. Parfois aussi les *ténors* répondent au chœur, et leur chant écrit dans les registres les plus aigus forme un contraste d'autant plus surprenant que celui qui précède n'y prépare en aucune façon. »

(1) *Analecta juris pontificii, 1861.*
(2) 16 april 1861, in una Jacobi de Chile.

E. REPOS, libraire-éditeur responsable.

Paris, Imprimerie A.-E. ROCHETTE, rue d'Assas, 22.

GROSJEAN, organiste de la cathédrale de Saint-Dié.
Album d'un Organiste, contenant les années de son Journal des Organistes, 1855-1856 . . . 13 »
— *Album d'un Organiste*, 1857-1858 . . . . 13 »
— *Journal des Organistes*, 1859. . . . . . 6 50
— — 1860. . . . . . 6 50

GUICHENÉ (l'abbé), *Triorganum* ou *Science du Plain-Chant, de la Transposition et de l'Harmonie rendue facile*, en trois feuilles in plano, *net* . . . . 3 »
Savoir :
Premier tableau. — Chant Grégorien.
Deuxième tableau. — Vade Mecum.
Troisième tableau. — Tableau Harmonique.
— CATÉCHISME DU PLAIN-CHANT, à l'usage des personnes qui veulent connaître les nouveaux airs liturgiques du Chant Romain, in-8°, *net*. . . . . » 75

JOUVE (l'abbé), chanoine de Valence.
Première Messe Solennelle, 2e édition, partition et partie séparée, franco, *net*. . . 6 »
— *Recueil de 17 Motets* brillants et faciles, pour 2, 3 et 4 voix, avec accompagnement d'orgue, 1 beau volume grand in-8°, *net*. 10 »
Ces morceaux se vendent séparément.
Savoir :

1. O crux, ave, *net*. 1 »
2. Pange lingua . . 1 »
3. Verbum caro . . 1 »
3 *bis*. Tantum ergo genitori, genitoque, Laudate Dominum.
4. Tantum ergo . . 1 »
5. Ecce panis, à 4 voix. 1 »
6. Lauda Sion (*Rentrée*) 1 »
7. Lauda Sion (*Marche*) 1 »
8. Panis angelicus . 1 »
9. Panis angelicus . 1 »
10. O filii et filiæ. . 1 »
11. Stabat Mater. . 1 » Motets pour la Sainte Vierge.
12. Sub tuum. . . 1 »
13. Litanies à la Ste. Vierge . . . 2 »
14. Magnificat. . . 1 »
15. Regina Cœli . . 1 »
16. Laudate Dominum omnes gentes . . 1 »

— *Recueil de 12 Cantiques*, à 3 voix, avec accompagnement d'orgue, 1 beau volume grand in-8°, *net*. 7 50
Chaque morceau se vend séparément :

1. Esprit saint. (1) . 1 »
2. Esprit saint. (2). . 1 »
3. Qu'ils sont aimés. 1 »
4. Allons parer le sanctuaire. . . . 1 »
5. Au sacré Cœur de Jésus . . . . 1 »
6. Action de grâce . 1 »
7. Souvenez-vous. . 1 »
8. Bienfait et gloire de Marie. . . 1 »
9. Jurons tout à Marie. . . . 1 »
10. Compliment pour une mère. . . 1 »
11. Tout l'univers est plein de ta magnificence. . . 1 »
12. Après la Communion . . . . 1 »

— Cinq O SALUTARIS, avec accompagnement d'orgue, 1 vol. grand in-8° jésus, *net*. . . . . . 2 »
— *Du mouvement liturgique* en France, durant le XIXe siècle, in-8°, franco, *net*. . . . 1 50
— *Offertoire ou sortie* pour orgue, *net* . . . » 50

KUNC (A.), maître de chapelle de la métropole d'Auch.
Recueil de Cantiques à la Sainte Vierge, à 1, 2 et 3 voix égales avec orgue, à l'usage des communautés religieuses, 1 vol. grand in-8° jésus, *net* . . . . 10 »
— *L'Assomption de la Très-Sainte Vierge*, cantique à 3 voix, avec accompagnement d'orgue, in-8° jésus, *net*. . . . . . . 1 »
— *Litanies de la Sainte Vierge*, à 1, 2 et 3 voix, grand in-8°, *net*. . . . . 1 »

LABAT. — *Verset final*, *net*. . . . . » 75

LABOURÉAU (Jules). — *Élévation*, *net*. . . » 75
— *Sub tuum presidium*, *net* . . . . 1 »

LA FAGE (de), compositeur de musique.
RECUEIL DE VINGT CANTIQUES, disposés à quatre parties, d'après de très-anciennes mélodies italiennes, pour le mois de Marie et pour toutes les fêtes de l'année, avec accompagnement d'orgue, grand in-8° jésus. . . . . 10 »
Chaque morceau se vend séparément, *net*. 1 »

1. Puissance et bonté de Dieu.
2. Oubli de notre âme.
3. Gloire de Notre Sauveur
4. Beauté du Ciel.
5. Louange à Dieu.
6. Sentiments de Componction.
7. Le saint Nom de Jésus.
8. Naissance de Jésus.
9. Puissance du Christ.
10. La Passion.
11. La Vierge à la Croix.
12. Au Sacré Cœur.
13. Préparation à la mort.
14. Le Pécheur converti.
15. A Marie Notre Mère.
16. A l'Ange Gardien.
17. Fuite du Monde.
18. Naissance de Marie.
19. Venez à l'Autel.
20. Folie des Humains.

— *O Salutaris hostia*, *net*. . . . . 1 »
— *Hymne* du Lundi à Matines, *net*. . . . . » 75
— *Hymne* du Lundi à Vêpres, *net*. . . . . » 75
— *Hymne* du Mardi à Matines, *net*. . . . . » 75
— *Hymne* du Mardi à Vêpres, *net*. . . . . » 75
— *Ave verum corpus*, *net*. . . . . 1 »
— *Adoremus et procidamus*, *net* . . . . . » 75
— COURS COMPLET DE PLAIN-CHANT, 2 volumes in-8°, *net*. . . . . 10 »
— TRAITÉ ÉLÉMENTAIRE DE PLAIN-CHANT, 1 volume in-8°, *net*. . . . . 2 »

LECLERCQ. — *Sub tuum præsidium*, *net*. . . » 50
— *Antienne à Saint Joseph*, *net*. . . . . . » 50
— *Ave maris Stella*, *net*. . . . . » 50

LEFÉBURE-WÉLY. — *Triomphe de Marie*, 4 voix. » 50

MARMONTEL. — *Les Martyrs*, 3 voix égales. . . » 50

MASSUS (J.) — *Messe facile*, à 2 voix égales, sans accompagnement. . . . . 1 »
L'accompagnement (non obligé) d'orgue. 1 25

MÉHUL. — *Procession*, *net*. . . . . » 30

MÉREAUX. — *Messe de Dumont*, avec accompagnement d'orgue et pièces d'orgue en Faux-Bourdon, grand in-8° jésus, *net* . . 2 »

MEYERBEER. — *Offertoire*, *net*. . . . . . . » 35

MOMIGNY (L.) — *Messe facile*, à 2 voix égales, sans accompagnement 1 25
L'accompagnement (non obligé) d'orgue. . 1 25
— *Messe chorale à l'unisson*, avec accompagnement obligé d'orgue, la partition. . . . 3 »
Le chant seul se vend séparément. . . . 1 »

MOREAU (l'abbé), organiste à Montmorillon.
— *Echo de la Sainte Montagne*, cantiques à plusieurs voix, dédiés à N.-D. de la Salette, 1 beau vol. grand in-8°, *net*. . . . . . 8 »
— *Le Serment*, cantique à 3 voix, *net*. . . . » 75
— *Les Echos*, cantique à 3 voix, *net*. . . . . » 75

MOZART. — *Élévation*, *net*. . . . . » 35

NIEDERMEYER ET D'ORTIGUE. — *Traité théorique et pratique d'accompagnement du plain-chant sur l'orgue*, suivi d'un grand nombre d'exemples sur les *huit* modes, 1 vol. grand in-8°, *net* . . . . 8 »
— *Divers Modes de Chant* des Psaumes, des Cantiques, des Gloria Patri, des Introït et du Te Deum, suivis de l'accompagnement des formules des huit modes, telles que M. Jumilhac les a données d'après Guiddo d'Arezzo, in-8° jésus, prix *net*. 2 75

NISARD (Th.). — *Accompagnement du Plain-Chant* enseigné en quelques lignes de musique, sans le secours d'aucune notion d'harmonie, 1 vol. grand in-8° jésus, *net*. 4 50
— *Vrais principes de l'accompagnement du Plain-Chant sur l'Orgue*, d'après les maîtres du XVe et du XVIe siècles, 1 vol. gr. in-8° jésus, *net* . . . . 8 »

ORTIGUE (D'). — *Dictionnaire Historique, Liturgique et Théologique de Plain-Chant et de Musique* au moyen-âge et dans les temps modernes, 1 grand volume in-8° de 1600 colonnes, *net*. . . . . 8 »

PALESTRINA. — *Adoramus te*, *net*. . . . . » 50

PAVY (Mgr l'Évêque d'Alger). — *Recueil de Cantiques* adapté au Mois de Marie, harmonié et d'une facile exécution, avec accompagnement d'orgue, à l'usage de toutes les communautés religieuses, et de toutes les paroisses qui aiment à chanter les louanges de la Mère des mères, 1 beau volume grand in-8°, *net*. . . . . 10 »

PERNE (François). — *L'Oraison Dominicale*, *net*. » 75

POLLET (Charles), compositeur de musique.
65 Hymnes reformées selon le rit romain, notées en musique avec accompagnement d'orgue, d'une facile exécution, à l'usage de tous les dioceses, 1 vol. gr. in-8° jes. *net*. 6 »
— *Sortie*, *net*. . . . . » 50
— *Verset* en re mineur, *net*. . . . . » 50

— DEUXIÈME ANNÉE. OCTOBRE 1861, N° 10. —

LE PLAIN-CHANT

REVUE MENSUELLE

DE MUSIQUE SACRÉE, ANCIENNE ET MODERNE

ET D'ÉDUCATION MUSICALE

PRIX DE L'ABONNEMENT PAR AN, DE JANVIER 1861 :

FRANCE : Texte, Chant, Musique et Orgue, 10 fr. — Texte seul, 6 fr. — ANGLETERRE, ESPAGNE, BELGIQUE, SUISSE, HOLLANDE, PIÉMONT, 12 fr. — ÉTATS-ROMAINS, ÉTATS-UNIS, RUSSIE, AUTRICHE, TURQUIE, GRÈCE, 14 fr.
Adresser les Lettres, les Paquets et les Bons sur la poste *à l'ordre* de E. REPOS, Libraire-Éditeur, 70, rue Bonaparte, Paris.

A NOS ABONNÉS.

Dans une assemblée générale du COMITÉ DE RÉDACTION ET DE PATRONAGE du journal le PLAIN-CHANT, il a été pris une décision qui va donner à cette publication une importance toute nouvelle.

A partir du Numéro qui doit porter la date du 15 novembre, *la* PAROISSE *et le* PLAIN-CHANT ne formeront qu'un seul et même Recueil, qui paraîtra RÉGULIÈREMENT sous ce titre :

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE ANCIENNE ET MODERNE,

AVEC UN BULLETIN LITURGIQUE.

Cette fusion, loin d'être préjudiciable à nos abonnés, nous permettra de réduire le prix des deux journaux. Le titre plus général que nous avons choisi élargira le cadre de la critique et lui donnera la facilité de s'étendre aux maîtres religieux de toutes les écoles, sans que la liturgie, qui a sa place réservée dans le Recueil, ait à en souffrir.

La REVUE DE MUSIQUE SACRÉE continuera, en tous points, l'Œuvre du PLAIN-CHANT et de la PAROISSE, en donnant toutefois plus d'extension à ses études musicales. Elle paraîtra à jour fixe. Texte et musique concourront, sans parcimonie, à la mission que nous avons entreprise et qui, depuis deux années, n'a pas encore vu fléchir notre courage.

Qu'on ne se méprenne pas sur le caractère de cette fusion et de ce changement de titre. Il n'y faut pas voir une idée qui tombe, mais une tribune qui se transforme et s'agrandit.

LA RÉDACTION.

TRAITÉ CRITIQUE DU PLAIN-CHANT.

CHAPITRE II (*Suite*).

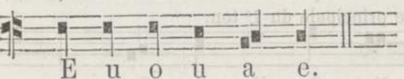
En chantant les psaumes, la formule principale du 1er mode est la plus usitée, cependant on observe aussi la 3e, 5e et 6e cadence ; la 1re et 5e ne sont guère observées hors, à la finale de la doxologie: *Gloria Patri*, où le ton du commencement de l'antienne est très bien préparé et amené par l'*EUOUAE* de ces deux cadences.

ANTIPHONA, SEU TROPUS SECUNDI TONI.

(Sans aucune cadence.)



En Allemagne, la terminaison du 2e ton varie, elle est comme suit:



ANTIPHONA, SEU TROPUS TERTII TONI.

(Avec quatre cadences.)



La formule principale du 3e mode est la plus usitée, mais on observe aussi la 2e et la 3e cadence en chantant les psaumes, et on ne se sert que de la première pour la fin pour mieux entonner l'antienne suivante.

ANTIPHONA SEU TROPUS QUARTI TONI.

(Avec sept cadences ou terminaisons.)

1. *Primæ speciei.*
Première espèce.
Quar- ta luna geni-te ma- la fe- rent
plu-ri-ma. (*Neumes.*)
Formule principale du 4e ton.
E u o u a e.

2. *Secundæ speciei.*
Deuxième espèce. Première terminaison.
Glori-ficamus te. E u o u a e.

3. *Tertiæ speciei.*
Troisième espèce. Deuxième terminaison.
Stetit ange-lus. E u o u a e.

4. *Quartæ speciei*
Quatrième espèce. Troisième terminaison.
Iste cogno-vit. E u o u a e.

5. *Quintæ speciei.*
Cinquième espèce. Quatrième terminaison.
Medi-a nocte. E u o u a e.

6. *Sextæ speciei.*
Sixième espèce. Cinquième terminaison.
Elevatis mani-bus. E u o u a e.

7. *Septimæ speciei.*
Septième espèce. Sixième terminaison.
O mors ero mors tu-a. E u o u a e.

8. *Octavæ speciei.*
Huitième espèce. Septième terminaison.
Fi-de-li-a. E u o u a e.

Dans le chant des psaumes la 1re cadence est la plus générale, parce qu'elle est la plus simple et qu'elle fatigue moins, mais en chantant les *Canticis majoribus* on emploie la formule principale du 4e mode, ainsi que la 1re cadence ci-dessus désignée. La 6e cadence ne se chante qu'une fois par an, aux matines *Sabba. S. ad laudes*, et on devrait la garder pour son caractère particulier, parce qu'elle exprime bien la transformation du sentiment de deuil aux joies de la prochaine fête de Pâque. La 7e cadence est usitée aux vêpres du diman-

che, elle a quelque chose de religieux qui se sent mieux qu'il ne se décrit; les autres cadences sont communément peu appliquées, elles ne servent qu'à l'introduction de l'antienne du psaume qui suit. Les premières, deuxièmes et troisièmes cadences se trouvent seules dans le Graduel romain, édition Lecoffre; les autres sont en usage dans les diocèses de Munster, Cologne et de Trèves. Elles diffèrent totalement des cadences en usage dans le Graduel du rite parisien.

ANTIPHONA, SEU TROPUS QUINTI TONI.

(Avec une cadence.)



Comme on ne trouve aucun bémol à la clef aux antiennes du 5e mode de la 2e espèce, il est dont vraisemblable que le Trope ou l'EUOUAE fut chanté sans le bémol, il s'approcha de cette façon de son mode originaire (Le Lydien) qui ne comporte pas le bémol; mais cela est déjà depuis longtemps hors usage. On trouve dans quelques psautiers, la cadence du 5e mode avec la remarque *sed rara*. Il est probable qu'après l'introduction des orgues dans l'Église, on trouva cette formule trop dure, et on traita le 5e mode comme notre gamme diatonique de *fa* majeure, au lieu du *si* naturel, on chante *si* bémol.

ANTIPHONA SEU TROPUS SEXTI TONI.

(Avec une seule cadence.)





On n'applique pas cette cadence, si cependant on veut s'en servir, il faut chanter la note avant la note finale comme demi-ton, qui donne à ce Trope quelque chose de frappant, qui cependant trouvera difficilement une adhésion générale. Probablement autrefois en l'appliquant on le traitait de cette manière.

ANTIPHONA SEU TROPUS SEPTIMI TONI.

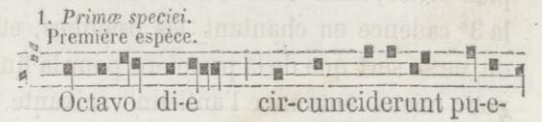
(Avec quatre cadences.)



Les cadences du 7e mode sont toutes en usage et chacune a, outre son côté original, le caractère bien accusé du 7e mode. Dans la 3e cadence, l'avant dernière note doit être chantée en demi-ton.

ANTIPHONA SEU TROPUS OCTAVI TONI.

(Avec trois cadences.)





La formule principale et la 2e cadences sont les plus usitées dans le 8e mode ; la formule principale s'emploie pour le cantique *Nunc dimitis*, à la fête de la Purification, pendant la bénédiction des cierges, et cela seulement dans quelques églises.

Le grand nombre d'antiennes et d'autres chants composés dans ce mode, prouve que la dénomination du cardinal Bona : *Octavus tonus universalis*, était autrefois généralement réconnue, et que ce mode est propre à toute espèce de chant.

Les attributions du 1er et du 5e mode ne peuvent être acceptées que sous certaines réserves, car les chants dans lesquels les tonalités Doriennes et Lydiennes apparaissent dans toute leur pureté (ayant le *si* ♮), nous impressionnent d'une toute autre manière que les chants dans lesquels ces tonalités changent alternativement le *si* en *si* bémol, ou qui ont exclusivement le *si* bémol. Les modes Lydien et Jonien purs, présentent le même phénomène, transposé dans le 5e ton. Tout le monde sait qu'une pièce de plain-chant régulièrement construite, doit terminer dans la note finale de la tonalité indiquée :

(1) *Graduel* de Munster,

Le 1er et 2e mode terminant	en *Ré*.
Le 3e et 4e	—	en *Mi*.
Le 5e et 6e	—	en *Fa*.
Le 7e et 8e	—	en *Sol*.

Cependant quelques chants, par exception, terminent dans une autre note que celles indiquées ci-dessus. Ceci constitue la tonalité irrégulière, et les notes terminant les chants s'appellent alors *notes finales* (1).

On doit bien connaître les dominantes des 8 modes :

Le 1er mode a pour dominante		*la*,
Le 2e	—	*fa*,
Le 3e	—	*ut*,
Le 4e	—	*la*,
Le 5e	—	*ut*,
Le 6e	—	*la*,
Le 7e	—	*re*,
Le 8e	—	*ut*.

On voit que la note *si* ne peut jamais être dominante. On reconnaît encore la tonalité d'un mode à l'intervalle qui y apparaît le plus souvent. Cet intervalle s'appelle la *répercussion*, et se forme par la réunion de note fondamentale et de la dominante :

Dans le 1er mode cet intervalle est		une quinte, *ré-la*.
Dans le 2e	—	une tierce, *ré-fa*.
Dans le 3e	—	une sixte, *mi-ut*.
Dans le 4e	—	une quarte, *mi-la*.
Dans le 5e	—	une quinte, *fa-ut*.
Dans le 6e	—	une tierce, *fa-la*.
Dans le 7e	—	une quinte, *sol-ré*.
Dans le 8e	—	une quarte, *sol-ut*.

Quand un chant emploie toute l'étendue de huit notes, on l'appelle *Cantus perfectus*; lorsqu'un chant n'emploie qu'une partie de l'étendue d'une octave, on l'appelle *Cantus imperfectus*, et quand il dépasse l'étendue d'une octave de une ou de deux notes, on l'appelle *Cantus plusquam perfectus*.

Nous avons indiqué plus haut les règles qui permettent d'outrepasser les limites tonales normales.

La combinaison de la tonalité authentique avec la tonalité plagale secondaire constitue un chant que l'on appelle *Cantus commixtus* ou *Cantus connexus*. (Chants combinés, chant mêlé.)

Le *Dies iræ*, le *Te Deum* et le *Lauda Sion* sont des specimens complets de ce genre.

On trouve de la même manière combiné le 3e et le 7e, ainsi que le 1er et le 4e mode.

(1) Voyez D'Ortigue, *Dictionnaire de plain-chant et de la musique*, p. 433.

(La suite prochainement). G. SCHMITT, de S.-Sulpice.

II

DU CHANT DANS LES ÉGLISES.

On lisait dernièrement dans le *Monde*, un remarquable article de M. L. Rupert, qui se rattache tout à fait à la branche dont nous nous occupons spécialement; nos lecteurs nous sauront gré de le reproduire et de le conserver ici, tel que l'auteur l'a publié et sans y ajouter des réflexions qui, du reste, viendraient le plus souvent à l'appui des opinions exprimées par l'auteur. Voilà comment s'exprime l'illustre publiciste :

« Quand on désire sincèrement voir la religion régner chez les individus et dans la société, on ne peut cesser de faire des vœux pour que le jour du Seigneur soit observé, parce que, hors de l'observance de ce jour, il n'y a plus ni instruction, ni pratique, ni idée religieuse. Nous dirons même : plus on est animé de l'esprit catholique, plus on désire que le jour du Seigneur se distingue des autres jours laissés à l'homme, par tout ce qui annonce la joie dans les églises, dans les familles et dans la société extérieure; aussi ne pouvons-nous que nous unir cordialement à ces chrétiens aussi intelligents que zélés, qui semblent avoir promis, avec l'auteur de nos chants sacrés, de ne pas rentrer dans le silence de la vie privée, de ne point laisser leur paupière s'appesantir par le sommeil, de ne point accorder de repos à leurs tempes fatiguées jusqu'à ce qu'ils aient fait rendre au Seigneur la place qui lui appartient au milieu de son peuple ; jusqu'à ce qu'ils aient vu nos solennités reprendre cet aspect de vie et de fête qui convient au jour figuratif de l'éternel repos.

» Mais, pour que la joie rentre au cœur des fidèles le jour où l'Eglise les invite à se réjouir, il faut que leur réunion dans le lieu saint n'ait rien de triste et de trop fatigant pour leurs sens et leur esprit; c'est-à-dire qu'il faut bannir du culte, soit la sécheresse et la froideur, soit l'extrême recherche qui leur empêche de prendre la part qui leur revient. C'est surtout dans la célébration de l'office *du soir*, c'est-à-dire de vêpres, qu'ils peuvent trouver un attrait naturel qui, secondant les vœux de l'Eglise, leur apporte la joie sainte, le délassement des travaux de la semaine et les impressions salutaires. En leur procurant cet avantage, on est sûr de les rattacher de cœur à la pratique de la religion, de la leur faire aimer de plus en plus, et de ramener à elle un bon nombre de ceux qui en vivent éloignés. Ce que nous disons a été plus d'une fois déjà justifié par l'expérience.

» L'union de toutes les voix dans le chant des sacrés cantiques est incomparablement ce qui peut le mieux donner à l'office de vêpres le caractère de fête et de joie sainte que le dimanche doit avoir pour tous les chrétiens, et nous avons eu différentes fois occasion de dire combien cette union des voix dans la louange et la prière est conforme, non-seulement aux intentions, mais aux vœux de l'Eglise. Ce que nous avons cité de l'instruction pastorale de Mgr de Moulins n'est qu'une expression nouvelle de ces vœux qui ont été bien des fois formulés dans les différents âges; le Souverain Pontife lui-même les exprimait encore il y a quatre ans à peine, en accordant des indulgences spéciales à ceux qui prennent part aux chants de l'Eglise, soit les dimanches et les fêtes, soit dans les exercices consacrés à honorer la Mère de Dieu pendant le mois de mai. Plusieurs des Conciles tenus en France, dans ces derniers temps, ont cherché à faire renaître ou à étendre cette ancienne et sainte pratique. Celui de la province ecclésiastique de Bordeaux, tenu à Agen en 1859, a même été plus loin et a recommandé un usage qui est trop peu suivi, et qui ne le sera jamais assez pour la beauté du culte et l'édification des fidèles. Voici comment s'exprimaient tout d'une voix les pasteurs de *treize* Eglises dans la lettre synodale qu'ils adressèrent en commun à leurs diocésains, en leur faisant connaître l'approbation donnée à leurs décrets par le Saint-Siége :

« Nous encourageons aussi l'habitude et la pratique du chant liturgique, non-seulement dans les séminaires et dans les écoles tenues par des Frères, où il est de stricte obligation, mais dans les autres établissements : *le chant alterné des hommes et des femmes, devenu général dans plusieurs diocèses, a produit le plus grand bien.* Nous espérons voir ces usages se répandre dans les colonies, et disparaître peu à peu les inconvénients qui résultent souvent des voix salariées. *C'était la pratique de la sainte antiquité. Elle est chère encore aujourd'hui aux populations qui ont eu le bonheur de la conserver ou le mérite de la rétablir.* »

» Plusieurs fois il nous avait été donné d'entendre, dans différentes provinces, les chants de l'Eglise ainsi exécutés, et c'était pour nous un vif regret de voir que l'usage n'en fût pas plus général, ou pour mieux dire universel, car il nous était facile de constater que rien ne pouvait être d'un plus heureux effet, tandis que rien ne nous semblait plus dans la nature et en même temps plus conforme à cet esprit chré-

tien qui s'empare de tous les dons de Dieu pour les faire servir à sa gloire. Eh bien! nous pouvons le dire aujourd'hui : nous avons dû, pendant bien des années, garder un prudent silence sur ce point, et nous abstenir d'expliquer publiquement nos vœux, pour ne point paraître partisan d'innovations que l'on voulait trouver profanes et opposées à l'esprit de l'Eglise. Tel est l'esprit que la sécheresse d'un rigorisme étroit avait fait prévaloir dans bien des pays où l'on aimait à croire que l'on n'avait rien de commun avec le jansénisme. Aujourd'hui l'on trouvera peut-être que nous sommes suffisamment couvert par une assez haute autorité, et tout notre vœu, maintenant, est que l'on veuille bien prendre en sérieuse considération les désirs exprimés à la fois par treize Evêques, à la suite d'un Concile qui a reçu l'approbation de l'Eglise.

» Le chant alterné a toujours été en usage dans le christianisme comme chez les Hébreux; comme simple effet pour l'oreille, l'esprit et l'imagination, il était préféré, même chez les païens, ainsi que le constatent les poëtes (1); au point de vue religieux, l'alternative de la louange et du recueillement est bien plus favorable à l'élan de la ferveur et au développement de la pensée. Aussi, dans l'intérêt même de la piété, on ne saurait trop recommander l'observation du silence au moment où chacun doit le garder à son tour. Mais il y a bien des manières d'alterner l'exécution du chant, et toutes sont loin d'être également utiles et heureuses. Nous avouons n'avoir jamais reconnu l'avantage qu'il y a, dans les psaumes et les cantiques, à faire succéder l'orgue au chant, puis le chant à l'orgue, et ainsi de suite ; ce n'est pas là alterner le chant, c'est le suspendre d'une manière qui toujours arrête l'élan et laisse plus ou moins d'hésitation au moment de la reprise des voix. Le Concile que nous venons de citer, et dont l'autorité est incontestablement des plus hautes, nous paraît improuver très-positivement ce mode d'exécution, lorsqu'il dit « que l'orgue » est destiné, avant tout, *à accompagner* le » chant liturgique, *et non à le remplacer.* » Il ne sera pas inutile de lire tout le passage où il s'exprime ainsi :

« On peut admettre quelquefois la musique dans les églises, mais une musique grave et pieuse; quand elle remplit ces conditions, le langage de l'homme à Dieu revêt un caractère grandiose qui sait parler à l'âme; si elle est mondaine, si elle rappelle le théâtre ou les chants profanes, elle doit être bannie sévèrement. L'emploi trop fréquent de la musique dans les églises enlève aux fidèles toute participation aux chants sacrés, et les entretient dans une sorte d'inaction analogue à celle des habitués de certains lieux profanes. Il en résulte pour eux une ignorance profonde des textes de nos offices. Quand il n'y aurait que cette raison, elle devrait suffire pour qu'on usât avec modération de la musique. On ne doit pas oublier que l'orgue est destiné avant tout à accompagner le chant liturgique et non à le remplacer. Il ne doit pas allonger les offices. »

» Un mode d'alterner qui est assez en usage, et qui ne devrait l'être, ce semble, qu'autant qu'il y a à peu près nécessité de l'adopter, c'est de faire chanter alternativement un verset ou une strophe par une ou deux voix, et par le chœur ou par la masse des fidèles. Outre que ce mode n'entretient pas assez l'élan et l'animation dans le chant, il a l'inconvénient de mettre trop en relief une ou deux voix dont les défauts ou les avantages occupent toujours plus ou moins l'esprit et l'oreille des assistants. Ne pourrait-on pas dire qu'en thèse générale on ne doit entendre en solo, dans l'église, que la voix du prêtre s'élevant, aux moments marqués par la liturgie, pour inviter le peuple à s'unir avec lui ou pour exprimer à Dieu les vœux de l'assemblée des fidèles?

» Un mode beaucoup plus convenable est de faire exécuter les chants alternativement avec et sans accompagnement d'orgue ou de voix. Seulement il y a, dans cet usage, à éviter un défaut que l'on rencontre dans bien des églises de Paris, c'est que les parties exécutées avec accompagnement de voix soient tellement surchargées par les accords, que la mélodie disparaisse et devienne insaisissable pour la masse. Un tel inconvénient est directement opposé au vœu de l'Eglise, qui veut que les fidèles puissent s'unir aux chants sacrés; et comment peuvent-ils s'y unir si la partie à laquelle ils devraient se rattacher ne domine plus assez pour qu'ils la retrouvent sans étude et sans effort? Nos offices seront toujours froids et les voûtes de nos temples ne retentiront jamais des vœux réunis de tous les fidèles, tant que l'on ne renoncera pas à ce mode d'exécution, qui substitue forcément à la voix du peuple chrétien celle de quelques chantres salariés.

» Citons, pour mention, un autre mode d'alterner, celui qui est en usage dans les séminaires et les communautés religieuses, c'est-à-dire le chant à deux chœurs, exécuté par des voix égales. La précision que l'on peut obtenir, grâce aux conditions particulières dans les-

(1)..... *Alternos musæ meminisse volebant.* (Virg.)

quelles il s'exécute, semble lui constituer la supériorité sur tout autre; mais si l'on ne veut pas lutter contre l'impossible et s'efforcer en vain de reproduire ce qui ne peut exister que dans des conditions données, si l'on veut se servir des éléments naturels que l'on a dans les paroisses et qui ne demandent qu'à être employés, on trouvera dans le chant alterné des hommes et des femmes, tel que le recommande le Concile, un genre de beauté et une source d'impressions qui ne laisseront lieu de regretter aucune autre espèce de chant. Une lettre adressée de l'archevêque de Bordeaux au président du Congrès pour la restauration du chant, expose, avec un peu plus d'étendue que ne le fait la lettre synodale des Evêques, les heureux effets déjà obtenus par le mode d'exécution dont nous parlons et auquel tout semble devoir donner la préférence.

« ..... Tout ce qui favorisera le chant dans nos solennités, dit le vicaire général de Son Eminence, et surtout ce qui contribuera à le rendre populaire, peut être regardé comme un immense bienfait.

» Au milieu des sollicitudes si nombreuses de son vaste diocèse, c'est une de celles qui préoccupent le plus vivement Son Eminence.

» Dans sa pensée, la grande question de la sanctification du dimanche se rattache très-étroitement à l'habitude du chant exécuté par les hommes et les femmes. Rien n'est plus capable d'attirer les fidèles aux cérémonies religieuses.

» Son Eminence a publié, il y a quelques années, une lettre pastorale à ce sujet, et depuis il s'est opéré une transformation des plus heureuses dans les habitudes chrétiennes. La pratique d'un chant à deux chœurs, l'un formé par les hommes, l'autre par les femmes, a suffi pour ramener à l'église un grand nombre de fidèles qui n'en connaissaient plus le chemin.

» L'œuvre dont vous vous occupez, et à laquelle vous donnez une direction si intelligente et si dévouée, est donc une œuvre éminemment catholique, qui mérite tous les encouragements de l'épiscopat, et qui obtient toutes les bénédictions du Ciel. »

» On tiendra compte, sans doute, de ces affirmations si positives, « qu'une transformation des plus heureuses dans les habitudes » a été la conséquence de la pratique adoptée pour célébrer et embellir les solennités chrétiennes, et qu'elle « a suffi pour ramener à l'église un grand nombre de fidèles qui n'en connaissaient plus le chemin. » Il est impossible, dès lors, que l'on ne cherche pas sérieusement s'il y a moyen de réaliser et de faire revivre une pratique à laquelle sont attachés bien des fruits de conversion pour les uns, de piété pour les autres, de joie pour l'Eglise et de consolation pour les fidèles.

» L. RUPERT. »

III.

DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE
EN ESPAGNE.

(*Suite.*)

L'Espagne, quant à la musique en général et à la musique religieuse en particulier, offre d'une manière fort distincte les trois époques qui viennent d'être caractérisées.

La première, qui s'étend depuis l'antiquité la plus reculée jusqu'à l'établissement de la religion chrétienne, n'offre aucun fait d'une suffisante certitude.

La seconde époque embrasse les premiers siècles de l'ère chrétienne, principalement à partir des irruptions de Barbares, au ve siècle, jusqu'à la moitié du xve, et ce sont les temps qui constituent l'époque historique, connue sous le nom de *moyen âge*. Bien que les monuments musicaux de cette seconde époque ne soient ni très-abondants ni très-nombreux, il en existe d'asez importants et d'assez authentiques pour donner une idée, sinon complète, du moins approximative, de la marche de l'art, telle que nous allons l'indiquer.

Les *Sentences sur la Musique*, dues à saint Isidore de Séville, et composées au commencement du viie siècle, semblent être le plus ancien document qui existe en Europe sur la musique à plusieurs parties harmoniques.

François Masdeu, dans son *Historia critica de España*, nous a donné quelques renseignements où nous voyons que, sous la domination des Goths, entre autres personnages fameux dans les sciences et les arts, il y eut six compositeurs de musique religieuse; il faut avouer, toutefois, que nous ne savons si leurs compositions étaient en plain-chant, comme nous inclinons à le croire, ou en musique concertée, autrement diaphonie. Le même auteur nous donne, d'après Isidore de Beja, des renseignements sur la réputation qu'obtinrent au viiie siècle, comme excellents musiciens, Pierre Diacre, et Urbain, surnommé *le Chantre*, l'un et l'autre clercs de la cathédrale de Tolède.

Dans cette même église se conserve un *Manuel de la Messe mozarabe*, où, parmi d'autres choses, se trouvent différents introïts de Messes de l'ancien rit tolédan, avec le chant noté en caractères neumés, appartenant selon toute apparence au viiie siècle ou au suivant. C'est une constante tradition, en Espagne, que ces Messes

furent composées par saint Ildefonse et saint Eugène, l'un et l'autre archevêques de Tolède au VIIe siècle. Cette opinion nous semble probable, au moins à l'égard du second, puisque, dans les leçons du Bréviaire romain, on lit à la fête de ce saint que, cherchant à aider au progrès des bonnes études, il corrigea, par sa connaissance de la mélodie, les chants viciés par suite des mauvaises habitudes (1).

Les historiens espagnols nous apprennent qu'aux IXe, Xe et XIe siècles il existait à Cordoue des écoles arabes où s'enseignaient avec grand éclat les sciences et les lettres. Nous savons aussi que la musique n'y était pas oubliée; mais en réfléchissant à ce qui a été écrit sur cette matière, il nous semble que l'Espagne, quant à la pratique de l'art musical, ne doit rien aux Arabes, sinon l'excès des ornements, caractère distinctif de la musique de ces peuples. Quant à ce qui touche la pratique de l'art proprement dit, et spécialement de notre musique religieuse, elle n'eut aucunement à profiter dans les écoles musicales des Arabes durant les temps les plus brillants de la domination de ces peuples.

Au XIIIe siècle nous voyons le roi d'Espagne, Alphonse X, dit *le Sage* ou plutôt *le Savant*, fonder une chaire de musique à l'Université de Salamanque ou seulement l'améliorer, ainsi que nous l'apprend le célèbre François Salinas (2).

Ce qui prouve encore avec quel soin la musique était cultivée en Espagne au temps du roi Alphonse, c'est la collection de *Cantigas*, due à ce même monarque, que l'on conserve à l'Escurial et à Tolède, et qui est accompagnée de notes et apostilles, dues à sa royale main. Ce monument est un des plus anciens que l'on possède en Europe de l'application de la musique à une langue vulgaire. La composition est dans le système du plain-chant, mais avec des tours plus mélodieux et des cadences mieux déterminées.

Barthélemy Ramos de Pareja, qui naquit à Baeza et vécut au XVe siècle, occupa d'abord la chaire de musique à Salamanque, et alla plus tard remplir de semblables fonctions dans la célèbre Université italienne de Pologne; il fut maître de Jean Spataro, inventeur du *tempérament*, dont l'usage a grandement contribué au progrès de l'art. Ramos avait un adversaire nommé Osmeno qui avait été maître de Jean de Mons; leurs discussions prouvent quelle était alors l'activité de l'art musical.

En même temps, les Espagnols Andrés de Sylva, Juan Vaqueraz, Juan de Villanas, Juan Escribano et Melchor Robledo se faisaient une grande réputation en Italie, et c'est même grâce à leur séjour et à leur emploi dans ce pays que leurs noms ne sont pas oubliés. Les ouvrages antérieurs au XVIe siècle ont disparu des archives musicales de l'Espagne, ou se trouvent sans nom d'auteur et sans date en *libretes* ou livrets, nom que l'on donnait aux parties séparées pour les distinguer des livres *de atril* ou de lutrin.

Antérieurement au XVIe siècle, et malgré la longue et terrible guerre que soutinrent les Espagnols contre la domination arabe, le musique religieuse, genre unique qui constituât alors l'art musical, fut cultivée avec ardeur et profit. Quoiqu'il soit impossible d'offrir pour ces époques autant de monuments qu'il en devrait exister, autant par suite de la grande négligence des Espagnols à cet égard que par défaut de recherches et d'investigations suffisantes, toutefois, si l'on considère que le plus ancien texte qui nous parle clairement de l'harmonie à plusieurs voix est d'un Espagnol, saint Isidore; que la première application de la musique à une langue vulgaire est également due à un Espagnol, Alphonse *le Savant;* que la première chaire de musique établie en Europe fut fondée à Salamanque; que le professeur le plus savant qu'enregistraient à cette époque les annales de l'art, Barthélemy Ramos, est aussi Espagnol; que parmi les compositeurs les plus distingués du XVe siècle, Baini compte cinq maîtres espagnols, et qu'à la fin de ce même siècle nous connaissons des maîtres tels que Peñalosa et Torrentes, nous devons en conclure que l'art musico-religieux fit de bonne heure en Espagne de grands progrès, et qu'en cette branche la péninsule ibérique compta toujours parmi les plus avancés.

Deux opinions, dont le sens paraît opposé, ne sauraient ni l'une ni l'autre obtenir notre approbation. La première a été exprimée par un de nos compositeurs vivants les plus distingués, M. Gevaert, qui, en rendant compte du voyage qu'il fit en Espagne, l'année 1851, déclare n'y avoir trouvé aucune composition de date antérieure à l'arrivée de Charles-Quint, et en déduit qu'avant cette arrivée la nation ne faisait point usage de la musique concertée à plusieurs parties. C'est une erreur : l'état de l'art musical en Espagne sous ce même règne de

(1) *Studiorum bonorum vim persequens cantus pessimis usibus vitiatos melodiæ cognitione correxit.*

(2) *Vel primus eam instituit, vel in meliorem formam redegit.*

Charles-Quint, état vraiment brillant et tout à fait digne d'une belle époque, suffirait pour faire supposer que la culture de l'art, et notamment de la musique à plusieurs parties, datait de beaucoup plus loin; car, dans le temps dont nous parlons, plusieurs maîtres espagnols allèrent en Italie, non pas pour apprendre la musique, comme l'ont cru beaucoup d'écrivains, mais pour l'enseigner. Tels furent entre autres Christophe Morales et Barthélemy Escovedo. Or, chacun comprend qu'il est de tout point impossible qu'un art naisse, croisse et arrive à un certain degré de maturité, et se perfectionne en peu d'années. Ce qu'il faut dire, c'est que jusqu'à ce jour les recherches suffisantes n'ont point été faites pour découvrir des compositions de ces anciennes époques; espérons que lorsque l'on s'en occupera, les résultats ne se feront pas attendre.

Un écrivain moderne, à qui nous devons une histoire de la musique de son pays, M. Soriano Fuertes, tombe dans l'erreur opposée à celle de M. Gevaert, en donnant à l'art musical de cette époque plus que nous ne croyons lui appartenir en réalité. Il parle de la naïveté des *Verdes*, *Sozanas*, et autres mélodies inspirées tant religieuses que profanes d'auteurs plus anciens que le XVIe siècle; et il donne comme exemple de beauté mélodique et harmonique le *Tantum ergo*, qu'il dit être une composition de saint Thomas d'Aquin, et le *Pange lingua*, qu'il assure avoir eu pour auteur saint Thomas de Villeneuve. Il suppose qu'alors l'Espagne possédait une école basée sur la naïveté essentiellement différente de celle des autres nations.

Nous croyons au contraire que, par les termes de mélodies naïves, il faut entendre celles qui diffèrent du plain-chant et du chant hymnodique, qui ont de l'expression, de la régularité dans le phrasé, et qui sont accompagnées par une harmonie légère et élégante : on ne les rencontre dans le genre religieux ni de l'Espagne, ni d'aucune autre nation avant le VIIe siècle.

Si l'on a voulu désigner les mélodies qui se rapportent au genre hymnodique, ce n'est plus de la musique simultanée, comme le pense M. Fuertes, mais des pièces en plain-chant qui, en entrant dans les grandes chapelles, furent revêtues d'un contre-point compliqué, comme il arriva du fameux *Pange lingua* de Pierre Guerrero, qui se chante encore à Séville, et que l'on exécute à une seule partie dans la généralité des églises d'Espagne.

Il faut observer aussi que le *Pange lingua* et le *Tantum ergo* ne sont pas deux hymnes, mais deux strophes d'une hymne unique, qui se chantent par conséquent sur le même chant.

On doit dire encore que la musique du *Pange lingua*, du *Sacris solemnis* et du *Verbum supernum prodiens*, telle qu'on la chante dans les églises d'Espagne, beaucoup plus belle que celle des églises étrangères, appartient exclusivement aux premières, et a pour auteurs des compositeurs ou chantres espagnols, et non saint Thomas d'Aquin, qui était Italien; ce qui appartient réellement à ce saint docteur, ce sont les paroles des prières de la fête du Saint-Sacrement.

Enfin, nous pensons que l'école musicale d'Espagne, au XVe siècle, ne différait pas essentiellement de celle des autres nations de l'Europe, de même que ses traités du même temps ne diffèrent pas essentiellement entre eux, non plus que les œuvres pratiques qui se publient à partir du XVIe siècle. Les petites différences qui les séparaient n'étaient qu'accidentelles, et il ne nous semble, en aucun cas, certain qu'il y ait jamais eu en Espagne une école essentiellement *naïve* opposée à l'école flamande. A la vérité, nous manquons de preuves pour le XVe siècle, mais elles abondent dans la première moitié du XVIe, tant dans les traités que dans les œuvres pratiques.

On doit même remarquer que cette prétendue école de naïveté ne se rencontrerait pas même dans les compositions des guitaristes célèbres de cette époque, compositions que nous possédons, que nous avons examinées après les avoir traduites en notation moderne.

Chez toutes les nations de l'Europe, l'art musico-religieux a suivi la même marche avec des différences simplement accidentelles. Partout le plain-chant fut le fondement de l'édifice. On l'accompagna d'abord par la quarte, la quinte et l'octave; c'est ce que l'on appelait *organer* ou *organiser*; vint ensuite la *diaphonie*, qui était à peu près la même chose avec l'addition de quelque autre intervalle, comme la tierce et la seconde. Plus tard parut le déchant, puis le faux-bourdon. De ces éléments se forma, au XVe siècle, l'art du contre-point.

Quel est le peuple qui a fait le plus de progrès en ces diverses branches? il est difficile de bien l'établir; mais, à s'en tenir aux faits bien connus et aux usages et coutumes des églises d'Espagne, qui sont parvenus jusqu'à nous, nous avons tout lieu de croire que notre nation fut des plus empressées à mettre en œuvre ces différentes manières d'harmoniser le plain-chant, et aussi celle qui a le plus conservé la pratique de ce genre

d'harmonie. Sous ce dernier point de vue, nous avons des témoignages qui font foi.

Le premier existe dans la cathédrale de Séville où se chantent encore (comme nous les avons entendus jusqu'en 1843) les complies des dimanches de carême avec une espèce de diaphonie ou faux-bourdon par le chœur de plain-chant, accompagné par les *seizes*. L'intonation des psaumes est du huitième mode; jusqu'à la médiation, on harmonise en accords parfaits, avec suite de quintes parfaites, et au *seculorum*, on prend la manière du *faux-bourdon* (1). Nous savons que les nations étrangères ont depuis longtemps banni ce genre d'harmonie, dont au contraire l'on rencontre encore un fréquent usage dans les églises d'Espagne.

Hilarion ESLAVA,
Prêtre, Maître de chapelle de la Reine d'Espagne.

(*La suite prochainement.*)

IV

MUSIQUE RELIGIEUSE.

Nous lisons dans le *Presbytère* du 26 octobre:

Nous assistons depuis plusieurs années à une véritable restauration de l'art chrétien.

Dans la peinture, l'École allemande, s'inspirant des plus pures traditions, fait revivre sous une forme plus complète et plus conforme à la science les rêves sublimes et les mystiques conceptions des Fra Angelico, des Gozzoli et des Carpaccio. Unissant au vrai sentiment religieux son originalité puissante, c'est-à-dire ce génie grave, méditatif, idéal qui s'élance dans les plus hautes régions de la pensée et qui s'oublie quelque fois dans les extases du monde invisible, patient au travail et poursuivant sans relâche le but de ses aspirations; cette école a produit des chefs-d'œuvre dignes des plus beaux temps et des maîtres tels qu'Overbeck, Cornelius, Muller, Bendemann, Meyer, Illenbach, Deger et d'autres encore.

La sculpture a suivi ces nobles exemples et nous admirons dans nos églises renouvelées des statues dont l'inspiration de la poésie égalent l'exécution.

(1) Cet usage est fort ancien et de temps immémorial dans cette église. La forme harmonique des psaumes ainsi chantés, prend le nom de...... Nous ignorons l'étymologie de ce mot.

L'architecture chrétienne, depuis la seconde moitié de ce siècle, a fait des prodiges : de tous cotés les sanctuaires du meilleur gothique se renouvellent ou se reproduisent. Nos antiques cathédrales retrouvent, dans une intelligente restauration, leur splendeur et leur symbolisme.

L'orfévrerie et l'ornementation suivent la même voie, et c'est un des spectacles les plus consolants de ce temps, — si fertile en contradictions et en épreuves, — que ce mouvement de foi, de zèle et de goût et ce retour éclairé aux belles traditions de l'art chrétien.

La musique religieuse ne devait pas être moins favorisée.

Cette langue sublime, qui traduit dans leur plus haute expression les sentiments de l'âme, avait été de tout temps associée au culte de l'Église. Bien que n'ayant, sur son histoire aux premiers siècles du christianisme, que de vagues traditions, il est permis d'affirmer que dans les catacombes les premiers chrétiens faisaient monter avec leurs hymnes l'encens de leur amour, et lorsque la croix victorieuse apparut au sommet des basiliques, le chant fit partie des cérémonies religieuses.

Jusqu'à saint Grégoire, toutefois, nous avons peu de détails. Ce grand Pape, dit l'historien de sa vie, fut, dans la maison du Seigneur, un autre Salomon pour la composition et la douceur de sa musique.

Guy d'Arezzo lui donna, au XIe siècle, une nouvelle impulsion, jusqu'à ce qu'une époque malheureuse, celle du déchant, vînt mettre son existence en péril.

Dieu suscita alors un génie d'une incomparable beauté ! Harmonie puissante, fécondité d'invention, grandeur et simplicité de style, sentiment chrétien plein de douceur et d'onction, Palestrina réunissait toutes ces qualités: aussi fixa-t-il pour toujours les destinées de la musique sacrée.

C'est à lui que commence cette illuste série de compositeurs religieux qui se succédèrent de génération en génération, en laissant des pages devenues immortelles. Orlando de Lassus, au XVIe siècle, qui mérita d'être comparé à Palestrina lui-même.

Au XVIIe, Carissimi, si plein d'expression, de grâce et de pureté, qui fut l'introducteur de l'orchestre dans la musique sacrée. — Allegri, dont on admire chaque année à Rome le *Miserere*, dans cette célèbre chapelle Sixtine, le vendredi saint. — Bach, ce génie d'une originalité si

puissante et d'une richesse d'effets si merveilleuse. Haendel au XVIIIe, dont la grandeur des idées égale la richesse et le naturel des modulations. Marcello, qui a laissé des psaumes immortels. L'incomparable Mozart, mort à la fleur de l'âge, après avoir légué à la postérité son magnifique *Requiem* comme son dernier adieu.

Haydn, ce pur et simple génie qui s'est éteint dans une heureuse et féconde vieillesse, entouré de l'admiration de ses contemporains, et dont les Messes sont empreintes d'un sentiment si tendre de piété.

Beethoven, le digne émule de ces grands hommes; Baini, si connu par son *Dies iræ*, et enfin, parmi les modernes, Lesueur et Cherubini, dont on a retenu les sublimes accents.

En face de ces noms et de ces œuvres on est stupéfait de penser que certaines voix se sont élevées, au sein d'un congrès assemblé en faveur de la restauration du chant, pour réclamer l'abolition de la musique dans le culte public. Cette pensée malheureuse n'a pas eu d'écho, Dieu en soit béni!

La musique est le plus bel ornement de nos solennités, elle prête à la prière sa voix grande et poétique qui s'harmonise avec le symbolisme de nos cérémonies.

Nous le savons et nous le déplorons plus que personne: souvent la musique sacrée a été, en France surtout, pitoyablement défigurée par des productions légères, incohérentes, détestables. On y voit je ne sais quel reflet de l'enflure et du désordre de cette littérature déclamatoire, frivole, malsaine, qui semble, dans certaines régions, à l'ordre du jour. Cette musique, qu'on la proscrive sans pitié, les amis de l'art applaudiront de grand cœur; mais il est des œuvres consciencieuses, savantes et d'une facile exécution, qui leur servent de contre-poids et que les plus humbles réunions comme les chapelles des métropoles peuvent interpréter avec fruit.

Ces œuvres marquent la restauration de la musique religieuse, à laquelle des hommes de cœur et de talent ont voué depuis cinquante ans leurs travaux et leur veilles: à des titres différents Choron, Didron, Danjou, le prince de la Moskowa, Fétis, Niedermeyer, et dans chaque province des noms qui pour être moins connus n'en sont pas moins dignes d'éloge. Leurs œuvres sont la plus belle réponse aux critiques et aux détracteurs de parti pris.

Parmi les intelligences d'élite qui ont poursuivi et atteint ce but, nous citerons M. Charles Vervoitte, maître de chapelle de Saint-Roch, et autrefois de la métropole de Rouen. Cet artiste a compris sa mission. Il a traduit dans un langage inspiré les sentiments chrétiens qu'il avait dans son cœur, et qui font l'honneur de sa vie.

Après avoir sérieusement étudié les maîtres anciens, et surtout Palestrina, Haydn et Mozart, il s'est pénétré de leur pensée et a voulu en reproduire la manière en la conciliant avec les progrès de l'art moderne.

De là cette harmonie savante unie à de si pieuses, à de si suaves mélodies. Nous aimons ce mot d'un éminent Anglais qui s'écriait, à Boulogne, après avoir entendu les chœurs de M. Vervoitte: « Cet homme vous ravit aux cieux. » C'est bien le sentiment que laissent dans l'âme ses belles et religieuses pensées.

Et, chose remarquable, tout dans sa manière est simple, facile, naturel. Il s'adresse aux plus humbles intelligences comme aux talents les plus élevés, et à ce point de vue il a rendu à l'art chrétien un véritable service en permettant de le populariser et en rendant l'interprétation possible aux chœurs les plus élémentaires des petites localités.

Le caractère de son talent se définit aisément.

Sa phrase est simple, pleine de sentiment et de fraîcheur. Elle s'annonce naturellement, se développe avec art, rencontre des effets parfois puissants et trouve une conclusion correcte, souvent brillante et toujours sympathique. Les parties ne sont jamais réduites au simple accompagnement; elles répètent tour à tour la mélodie principale. — C'est par là qu'il excelle et se rapproche des maîtres. — Elles lui servent de complément autant que d'ornement.

Les basses surtout semblent privilégiées, et il faut convenir que l'artiste a pour elles une prédilection marquée. Aussi ne nous étonnons-nous pas du succès qu'il a rencontré à Paris, en Belgique et à Rome même, cette ville maîtresse dans les arts aussi bien que dans la foi.

Nous l'avons souvent entendu à Rouen, et nous pouvons affirmer que cette ville se souviendra longtemps des *Saluts* (1) du carême et des solennités pascales, où, devant un auditoire de huit mille hommes, il tenait toutes les âmes captives, enchaînées, ravies sous le charme de ses inspirations, interprétées du reste par une excellente maîtrise.

C'est au sortir d'un de ces offices que Mgr Blanquart de Bailleul, si bon juge en pareille

(1) La collection, qui se vend séparément, se trouve chez E. Repos, 70, rue Bonaparte.

matière, lui fit présent d'un bâton d'orchestre dont la richesse égale l'exécution, honneur qui devait lui être renouvelé par le prince de la Moskowa, enlevé trop tôt à l'art chrétien, dont il était l'un des éminents appuis et des plus intelligents interprètes.

M. Vervoitte a composé une messe chantée pour la première fois devant l'Empereur, de nombreux motets qui forment huit saluts complets, des offertoires et d'autres chants liturgiques. Notre cadre ne nous permet pas d'analyser ces morceaux ; citons toutefois, parmi les plus admirés, l'*Ave verum*, l'*Inviolata*, l'*Ecce panis*, l'*Agnus Dei* de sa première Messe, le *Panis angelicus*, le *Domine Deus* et le *Regina cœli*. C'est dans ces œuvres surtout qu'il faut le juger, car c'est là où l'on retrouve, dans sa plus belle expression, sa riche harmonie et ses inspirations les plus pures, et où il a presque atteint cet idéal qui rappelle à l'homme, dans les arts comme dans la poésie, sa céleste origine et ses sublimes destinées !...

Julien LOTH.

V.

CORRESPONDANCE.

I.

Saint-Étienne, 30 juillet, 1861.

Au Comité de rédaction du Plain-Chant.

J'ai lu dans le numéro du mois de juin du journal que vous dirigez si bien, une lettre de M. Schmitt sur le *premier orphéon* sacré en France.

Si l'éminent artiste a voulu dire le *premier* orphéon comme talent d'exécution, je n'ai pas à réclamer contre une appréciation semblable, et je la tiens pour très-exacte, émanant d'un juge aussi compétent (1). En effet, si M. Schmitt, ne se contentant pas d'une excursion à Saint-Léger, en eût fait une jusqu'à Saint-Etienne, nous aurions été heureux de lui faire entendre un orphéon sacré qui chante, depuis une dizaine d'années, avec les mêmes éléments que celui qui a fixé son attention à Saint-Léger.

Comme c'est le soussigné qui dirige cet orphéon en sa qualité d'organiste et de maître de chapelle, il ne lui convient pas de se livrer à une appréciation du plus ou moins de succès qu'obtient le chœur de chant (2) de la paroisse Saint-Etienne. Il suffira de dire que plusieurs fois dans l'année, aux fêtes principales, grâce au zèle intelligent de M. le premier vicaire pour tout ce qui concerne la pompe du culte et des cérémonies qui l'accompagnent, grâce aussi au concours vocal et instrumental de quelques bons amateurs qui veulent bien se joindre, pour ces solennités, à l'orgue et au chœur des demoiselles de la Congrégation, les fidèles se rendent à nos Saluts avec empressement, et s'en retirent avec une pieuse satisfaction.

Puisse le simple exposé que je vous adresse en ce jour, non pas attirer sur nous des applaudissements, car nous ambitionnons une récompense de plus grand volume, mais exciter dans d'autres paroisses le désir de contribuer, elles aussi, par le concours des chœurs sacrés; à la gloire de Dieu et de sa sainte Mère, et, par surcroît, à l'édification et à la joie des fidèles.

Agréez, etc. DALMIÈBE, organiste.

(1) Je ne réclamerai que si M. Schmitt a voulu dire que l'orphéon sacré de Saint-Léger est le premier qui se soit révélé au monde musical. En effet, c'est là le nom sous lequel on désigne cette réunion de chant.

(2) Si je me suis servi, au début, de l'appellation *Orphéon sacré*, c'était pour suivre l'idée de M. Schmitt.

II.

AU MÊME.

Sachant que vous vous intéressez vivement à ce qui touche, de loin ou de près, à la musique religieuse, et que vous enregistrez volontiers, dans votre excellent journal, tous les faits qui s'y rattachent, je me fais un devoir et un plaisir de venir vous apprendre qu'il existe au grand séminaire de Saint-Dié (Vosges) une société de trente élèves chanteurs qui, sous la direction de M. l'abbé Hingre, professeur au même séminaire, ont chanté, d'une manière remarquable, le jour de la fête de saint Vincent-de-Paul, patron de l'établissement, la belle messe *Æterna Christi munera*, de l'immortel Palestrina.

Mes occupations ne m'ont pas permis d'assister à cette belle fête religieuse et artistique; mais j'avais entendu, la veille, la dernière répétition de la messe susnommée et je puis vous dire que j'en ai trouvé l'exécution excellente. Il m'a semblé que ces jeunes lévites avaient parfaitement compris cette noble et belle musique de Palestrina, car ils la rendaient avec *sentiment*, *justesse* et *précision*. — J'en ai trouvé l'effet *suave*, *calme* et réellement religieux.

Cependant, je dois vous dire qu'ils avaient à surmonter une grande difficulté: le manque de voix de *soprano* obligeait la moitié des chanteurs à n'employer que la voix de tête ou de *fausset* pour exécuter les parties hautes; mais il paraît que l'exercice peut fortifier ce genre de voix, car il me semblait entendre réellement des *sopranos* bien doux et bien justes.

Depuis quelques années déjà, la vraie musique religieuse est en honneur dans le grand séminaire de notre ville, et la société chorale, formée par M. l'abbé Hingre, sous le nom de *Chœur de musique* a été agrégée à la congrégation-académie pontificale de Sainte-Cécile de Rome — par un diplôme d'affiliation daté du 22 juillet 1857 — en récompense de ses efforts persévérants pour la réforme du chant religieux et la propagation des bons principes.

Ces jeunes séminaristes viennent aux jours de grande fête, embellir les offices de notre cathédrale par l'exécution des œuvres des anciens maîtres, qu'ils étudient avec zèle et qu'ils interprètent souvent avec bonheur; ainsi, le jour de Pâques dernier, ils ont chanté la messe solennelle de Roland de Lassu, et le jour de la fête de saint Dié, patron de la ville et du diocèse, une messe en mi bémol, d'un prêtre allemand nommé *F. Lachner*, qui est une composition sévère mais distinguée.

Pour former son *Chœur de musique*, M. l'abbé Hingre a choisi parmi les séminaristes une trentaine de voix, les plus belles possibles; les autres élèves, moins bien doués, apprennent seulement le plain-chant dans un *cours* que le même professeur conduit avec zèle et intelligence.

Du reste, les professeurs et les élèves de ce bel établissement savent que le PLAIN-CHANT est la *musique officielle* de l'Eglise, et que son étude doit les occuper avant celle de la musique proprement dite.

En terminant, j'ose vous dire aussi, monsieur le directeur, que le vœu formé par M. G. Schmitt, l'excellent organiste de Saint-Sulpice, et dont il est parlé dans le dernier numéro du journal le *Plain-Chant*, a eu sa réalisation en notre ville. J'ai tenté la formation d'un *Orphéon sacré*, composé des jeunes gens des meilleures familles de notre ville. J'ai réussi en fondant quelque chose de stable et de sérieux.

Déjà cette Société naissante a chanté, le 15 août dernier, fête de l'Assomption de la sainte Vierge, une messe composée par le R.-P. Stokëlin (1) (religieux bénédictin que vous connaissez peut-être). Cette messe, écrite avec un accompagnement d'orgue *obligé*, et d'un style simple est facile, mais j'ai dû la choisir ainsi pour un début; j'espère pouvoir aborder bientôt des œuvres plus sérieuses et plus distinguées.

Agréez, etc. R. GROSJEAN,

Organiste de la Cathédrale de Saint-Dié-des-Vosges, membre du Congrès de musique religieuse, et Directeur du *Journal des Organistes*.

VI.

NOUVELLES.

M. SCHMITT, A CHARTRES.

Dans nos villes de province, la science de la musique est loin d'être à l'apogée de son développement; mais néanmoins, grâce à la direction générale donnée à cette partie des connaissances humaines, nous voyons de plus en plus se dissiper les ténèbres, là où cet art était resté enseveli parmi nous; l'horizon s'éclaircit, et le *beau* musical sera bientôt une lumière à la portée de tous les yeux. Ce but serait plus vite atteint si les maîtres, se dérobant aux occupations de la capitale, venaient de temps à autre au milieu de nous pour y semer quelques parcelles de leur génie. Une annonce, malheureusement trop tardive, donnée jeudi dernier par le journal, nous faisait espérer à bon droit une faveur de ce genre.

M. Schmitt, le célèbre organiste de Saint-Sulpice, avait profité de quelques jours de vacances pour visiter Chartres et sa cathédrale. M. le curé de Saint-Aignan, informé de sa présence, crut avoir trouvé l'occasion de se former de nouveau un jugement complet et sans appel sur le mérite de son orgue. Pressé par mille instances, M. Schmitt consentit à donner aux Chartrains un spécimen de son talent.

Vers quatre heures, un certain nombre d'amateurs étaient au rendez-vous, et la séance s'ouvrait par une mélodie religieuse : piété suave, sentiment tendre, tel était le caractère du motif que soutenait une pleine et riche harmonie. L'artiste avait voulu commencer par une des pièces les plus remarquables de son ouvrage : *Art de préluder sur l'Orgue*. Un autre sujet, tiré du même recueil, fut le thème du second morceau; c'était une fanfare admirablement variée où les trompettes et les clairons semblaient servir avec une sorte d'allégresse les pensées de l'improvisateur.

Mais, dans notre admiration déjà à son comble, nous ignorions encore ce que c'est qu'un orgue. M. Schmitt voulut sans doute nous l'apprendre en faisant jaillir de l'instrument comme d'une source merveilleuse, pendant plus de vingt-cinq minutes, les accents tour à tour simples et grandioses, naïfs et majestueux, gracieux et terribles de sa *Pastorale*. La cantilène gaie ou mélancolique des pâtres, leur *ranz* confié aux échos plus ou moins lointains de la montagne, leurs cris d'alarme à l'approche de la tempête et le réveil de leur allégresse après la fuite de l'orage, les plus petits détails, enfin, étaient rendus d'après nature dans une suite d'harmonies imitatives. Du hautbois des bergers à la bruyante voix du tonnerre, il y a un abîme que l'artiste aimait à combler par l'habile combinaison de ses jeux, tout en ménageant parfois l'intérêt du contraste. Tels sont les principaux chefs-d'œuvre qui firent le fond de la séance. S'il y avait dans l'auditoire, et il devait y en avoir, de ces demi-musiciens qui se prennent souvent à rêver de magnifiques compositions où la science et l'art se marient avec toutes leurs richesses, ils ont dû, en face de tant d'improvisations si étonnantes, jeter le cri d'Archimède : « J'ai trouvé! j'ai trouvé! » mais aussi ils auront dû ajouter : « La vérité est ici bien au-dessus de mon idéal. »

D'après la demande de l'artiste, quelques chants alternaient avec les morceaux d'orgue, et, pour faire des parties de cette séance un tout complet, on eut l'heureuse idée d'exécuter deux solos de la composition de M. Schmitt lui-même. La simplicité, la gravité austère et l'expression religieuse de ces chants pris au hasard dans les œuvres de cet auteur, nous font bien augurer du succès d'une entreprise dont nous voulons dire un mot avant de finir.

Il se publie en ce moment, à Paris, un journal appelé : *Le* PLAIN-CHANT (*éditeur E. Repos*, 70, *rue Bonaparte*), dont le but, assez indiqué par le titre, est la restauration du chant sacré. La participation active de plusieurs maîtres de chapelle, organistes, compositeurs et littérateurs de la capitale qui prennent cette Revue mensuelle sous leur patronage et en contrôlent les travaux, assure le succès d'une telle œuvre. M. Schmitt figure comme président dans cette phalange artistique. Le numéro du mois de juillet nous mettait sous les yeux, d'une part, une dissertation sur le chant Grégorien due à ses connaissances archéologiques, et de l'autre, un *O Salutaris* dû à son talent de compositeur pour l'Église, et nous ne savions lequel il fallait le plus admirer ou du savant distingué ou du musicien éminent. Honneur à ceux qui veulent ainsi se dévouer à la propagation de l'art véritable, c'est-à-dire de l'art religieux!

L'abbé GOUSSARD.

VII.

BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE.

ET MUSICOGRAPHIQUE.

I. JOURNAL DES ORGANISTES, recueil de morceaux de musique d'orgue pour toutes les parties de l'Office divin, choisis dans les ouvrages de tous les pays et dans les compositions inédites des organistes français, publiés par R. Grosjean, organiste de la cathédrale de Saint-Dié (Vosges). 6 vol. in-4° oblong; prix des années 1855, 56, 57, 58, 59, 60, net, 39 fr. Paris, E. Repos, 70, rue Bonaparte.

C'est toujours pour moi un grand plaisir d'annoncer un ouvrage important, publié en province, et de voir l'artiste, le littérateur, le savant s'efforcer de prouver que toute la

(1) Chez E. REPOS, 70, rue Bonaparte.

vie et toute la vigueur ne sont pas à Paris. La grande cité n'est que trop envahissante et le devient chaque jour de plus en plus, et voudrait que tout entrât chez elle et que tout en sortît. A de certains égards on pourrait dire que Paris est productif surtout *par absorption*. La province lui envoie bien des choses et surtout bien des hommes qu'elle pourrait et devrait garder ; je ne conçois pas même qu'elle paraisse y tenir si peu.

Il y a sans doute des exceptions, et je suis bien sûr, par exemple, que le département des Vosges saurait bien retenir M. Grosjean, si par hasard il avait la tentation de quitter ses montagnes pour s'établir dans notre plat pays. Ce qui doit faire chérir M. Grosjean à ses concitoyens, ce n'est pas seulement son talent de compositeur et d organiste, c'est aussi, et, à voir les choses d'une certaine manière, c'est surtout le parti qu'il a pris de publier et de faire lithographier sans sortir du pays une collection de pièces pour l'orgue qui se continue et à laquelle je souhaite bien sincèrement tout le succès qu'elle mérite.

M. Grosjean avait commencé par donner un *Recueil de trois cents versets* pour l'orgue, il a ensuite publié un *Album d'un organiste catholique, recueil de morceaux de musique d'orgue pour l'offertoire, la communion et la sortie des offices*, choisis dans les ouvrages des anciens maîtres allemands et dans les compositions inédites des organistes français. La science profonde des anciens organistes allemands est bien connue, dit M. Grosjean dans sa préface. « Mais voulant justifier notre premier titre et faire de cette publication un véritable *Album*, où chaque maître ancien et moderne, français ou étranger, aurait droit à une place, pour signer son nom, et faire connaître quelques mots de ses œuvres, nous avons fait un appel à nos collègues, les organistes français... Nous avons choisi des morceaux d'un style à la fois *mélodieux* et *grave*, sans être trop sévère et présentant un heureux mélange de science et d'inspiration..... En général, ces morceaux ne sont pas d'une exécution bien difficile et quoiqu'ils aient été écrits pour les orgues ordinaires et avec pédale, cependant presque tous peuvent s'exécuter sur l'harmonium...»

C'est ce même Recueil que M. Grosjean continue en publiant son *Journal des organistes* qui en est déjà à sa troisième année; sa vitalité paraît donc assurée, et il mérite assurément tous ses succès par l'heureux choix et la variété des morceaux qu'il contient. Dans les numéros publiés en 1861, et que j'ai en ce moment sous les yeux, on lit les noms d'artistes déjà connus, et d'autres qui méritent fort de l'être. J'en relève ici la liste en les recommandant à l'attention des lecteurs du *Plain-Chant*, qui, sans doute, aimeront à faire connaissance avec eux, et choisiront le Journal de M. Grosjean pour la première entrevue. Ils l'y trouveront à la tête de sa petite phalange, composée de MM. Charles Marteaux, François Jean-Marie, organiste à Brumath (Bas-Rhin), Adolphe Quérin, organiste de Sainte-Marie-aux-Mines, Justin organiste à Castres, J. Boulenger, organiste de la cathédrale de Beauvais, G. Jacquet, organiste à Brieg, A. Hœpner, Waekenthaler jeune, organiste à Schlestadt. Cette liste fait espérer que le Répertoire des organistes français modernes, qui a commencé à se former il y a une vingtaine d'années, va s'enrichissant de plus en plus. Le ciel en soit béni, les jeunes artistes qui s'adonnent à l'orgue, ayant à leur disposition tant de musique applicable au service divin, n'improviseront peut-être plus si souvent, mais c'est chose dont peu de gens se plaindront.

A. de L.

II. MESSE SOLENNELLE pour soli, chœurs et orchestre complet, composée par M. Eugène Delavault (de Niort). Paris, Auguste Lavinée, éditeur, rue Notre-Dame-des-Victoires, 46; Poitiers, Alliaume, marchand de musique, rue des Cordeliers, 1; E. Repos, rue Bonaparte, 70, à Paris.

Avant d'écrire sa messe, M. Delavault s'est profondément pénétré, on le voit tout d'abord, du véritable esprit des textes qu'il se proposait de traiter. Aussi tout, dans son œuvre, respire-t-il un sentiment fortement préconçu de foi, de recueillement et de prière qui, venant merveilleusement en aide à la science et à l'inspiration du compositeur, donne à ses mélodies un caractère éminemment religieux, dont la puissance augmente encore leur effet, sans rien ôter à l'élégance, à la suavité et à la poésie de leur forme.

Il ne suffit pas, en effet, pour composer une messe, de se dire : « Et moi aussi je vais faire une messe ! » Il ne suffit pas de savoir l'harmonie, le contre-point et la fugue ; il ne suffit pas de connaître toutes les ressources de l'orchestration : il faut quelque chose de plus, et c'est ce quelque chose, bien rare, que M. Delavault a trouvé dans la haute instruction résultant de ses fortes études en tout genre, mais surtout dans son esprit, dans son âme et dans son cœur.

M. Delavault a le talent assez rare de bien écrire pour les voix ; il les emploie et les dispose avec beaucoup d'art et toujours dans leur véritable portée ; ce qui ne l'empêche pas de se servir avec une grande habileté de toutes les ressources que peut offrir un orchestre complet. Mais cet orchestre, n'est à ses yeux, et il faut le féliciter sincèrement de cette manière de voir, qu'un accessoire utile, nécessaire, indispensable même, *un accompagnement* enfin de la partie principale, qui doit toujours être *le chant* dans une œuvre *esentiellement vocale*, comme une messe l'est en réalité.

Bien que possédant à fond la science du contre-point et de la fugue, M. Delavault n'a point voulu en abuser dans sa messe ; il lui a seulement emprunté ce qui était nécessaire pour donner à son œuvre le caractère sérieux qu'elle devait avoir, et cette sobriété de science de la part d'un compositeur véritablement savant est une œuvre de tact, d'esprit et de goût, que les exécutants et surtout la grande majorité des auditeurs sauront très-bien apprécier, et dont ils lui sauront gré assurément.

M. Delavault a ajouté au-dessous de sa grande partition, un accompagnement d'orgue, et il a bien fait ; car dans le nombre des accompagnateurs pianistes, même parmi ceux réputés sans rivaux, on n'en trouve pas beaucoup qui sachent *instantanément* réduire une partition pour l'orgue ou pour le piano. Cette addition sera aussi très-utile pour les répétitions, et remplacera avec un grand avantage l'emploi d'un quatuor instrumental, qui, n'étant pas écrit *ad hoc*, c'est-à-dire avec les rentrées indispensables des instruments à vent, non-seulement n'est d'aucune utilité aux chanteurs, mais encore nuit souvent à la précision de leurs attaques et à la justesse de leurs intonations.

D'AUBIGNY,
Organiste du grand orgue
de la cathédrale de Poitiers.

Nota. Nous empruntons cet article au *Journal de la Vienne*, en regrettant que le cadre de notre feuille nous ait forcé à n'en adopter que la partie qui se rapporte plus spécialement à l'ouvrage annoncé.

— LES ŒUVRES DE M. L'ABBÉ DESGENETTES (1) ont paru il y a à peine une année, et aussitôt une immense faveur les a accueillies. Quelque temps encore, et la première édition sera entièrement épuisée. Il n'est pas de prêtre zélé, pas de communauté religieuse qui ne s'empressent de nous demander un ouvrage qui est pour les uns un immense et savant répertoire, pour tous un riche trésor, non-seulement par la profondeur et la vigueur du talent avec lequel sont exposées les vérités de la religion, mais encore que la nouveauté et l'actualité des aperçus qui illuminent un grand nombre de ces pages, comme autant d'éclairs prophétiques.

« Il nous semble, en effet, que ce vénérable pasteur qui, pendant le cours de sa longue carrière évangélique, a, de la chaire de Notre-Dame-des-Victoires, réuni toutes les parties du monde, agité la conscience de vingt millions d'associés et de dix-sept mille confréries agrégées à son église, est sorti de sa tombe pour redire à la catholicité tout entière les chaleureux accents de sa puissante et prophétique parole. »

LES ŒUVRES CHOISIES de Mgr Dupanloup, en 4 beaux volumes in-8, viennent de paraître à la librairie de Périsse frères, à Paris, Régis Ruffet et Cie, successeurs, et E. Repos, 70, rue Bonaparte.

Cette publication, qui intéresse à un si haut point et le monde religieux et le monde littéraire, était impatiemment attendue. Elle réalise complétement les espérances que l'on pouvait en concevoir, tant sous le rapport de l'importance qui s'attache au mérite de l'illustre auteur, que par l'exécution typographique de l'ouvrage, qui ne laisse rien à désirer.

(1) 4 beaux vol. de plus de 500 pages. Chacun, prix, *franc de port*, 16 fr. E. Repos, 70, rue Bonaparte, Paris.

E. REPOS, libraire-éditeur responsable.

Imprimerie de L. Toinon et Cie, à Saint-Germain-en-Laye.